Iconos y Narraciones

La reconstrucción de una secuencia de imágenes Moche

Jürgen Golte

IEP Instituto de Estudios Peruanos

30 AÑOS

Serie: *Fuentes e investigaciones para la Historia del Perú 10*

La preparación del presente volumen se realizó con el apoyo de la fundación SAREC

Horacio Urteaga 694, Lima 11
Telf. 32-3070 / 24-4856
Fax [5114] 32-4981

Impreso en el Perú
Primera edición, octubre 1994
1,000 ejemplares
ISBN 84-89303-34-7
ISSN 1019-4487

GOLTE, Jürgen
Iconos y narraciones: la reconstrucción de una secuencia de imágenes moche. -- Lima: IEP, 1994. -- (Serie: Fuentes e investigaciones para la Historia del Perú, 10).

CULTURA MOCHE/CULTURA MOCHICA/CULTURAS PREHISPÁNICAS/ICONOGRAFÍA/ARQUEOLOGÍA/PERÚ/COSTA/MOCHE/

W/01.04.03/F/10

CONTENIDO

ILUSTRACIONES

AGRADECIMIENTOS

ES IMPOSIBLE EN UN TRABAJO de esta naturaleza agradecer las contribuciones de todos los amigos y colegas que con sus comentarios han ayudado a que este libro aparezca en la forma en la cual lo encuentra el lector. Gerdt Kutscher (†), ha mantenido en todos sus discípulos un interés por la producción cultural moche, y en muchos de sus seminarios nos familiarizó con la necesidad de un reconocimiento cuidadoso de detalles, a la par con la obligación de respetar la totalidad de la producción escultórica y pictórica moche. También las discusiones que hemos tenido por más de un decenio con Annemarie Hocquenghem habrán dejado su huella en la forma de comprensión que se expone en este libro. De igual manera la discusión metódica con Baerbel Lieske desde los años de compañeros de aula en las clases de G. Kutscher, y su elaboración de los métodos para el análisis narrativo, han producido muchos elementos para el entendimiento. Mi hermano Winfried, gran conocedor de la cultura moche, siempre ha fungido de víctima de primera línea para mi afán de dialogar sobre lo que iba entendiendo en mis idas y venidas en el ordenamiento de lo que veía. Carlos Iván Degregori me empujó a escribir lo que me parecía "obvio". Se preocupó de tal manera de mis escritos que hoy la hilación de mis pensamientos resulta mucho mejor expuesta que en el manuscrito

original que discutió conmigo frase por frase. A Denisse Pozzi Escot le agradezco su lectura amistosa y sus comentarios. José Canziani me ayudó con una serie de sugerencias muy pertinentes. Todos ellos han contribuido a lo que tiene de meritorio este trabajo, todos los errores son míos. El equipo editor del IEP, especialmente Aída Nagata y Gonzalo Nieto, se han preocupado de convertir en libro el manuscrito.

A todos, también a los amigos no mencionados, que contribuyeron con sus comentarios, va mi agradecimiento.

INTRODUCCIÓN

DESDE HACE MUCHO tiempo la cultura moche ha despertado la curiosidad no solamente de los peruanos. La principal razón para este interés ha sido la producción artesanal, especialmente los trabajos de los alfareros, que hoy en día se encuentran en la mayoría de los grandes museos arqueológicos de América, Europa y el Japón. Sin embargo, en los últimos años los hallazgos de las tumbas de Sipán, las excavaciones en la pirámide de la luna en Moche, en El Brujo y en Cerro Mayal en el valle de Chicama, en San José de Moro en el valle de Jequetepeque, para nombrar sólo aquellos que han trascendido el mundo de los especialistas, han contribuido a que la cultura moche se haya convertido en uno de los referentes principales del imaginario prehispánico mundial, pero ante todo peruano. Como tal, entra a una competencia visible con los Inca, que hasta hace pocos años parecían ser la única civilización prehispánica que ocupaba un lugar tanto en la construcción histórica popular campesina, como en los discursos oficiales sobre los fundamentos de la nación peruana, como en la visión que el resto del mundo tenía sobre el antiguo Perú. Hoy en día, a su regreso a Lima, después de su restauración en Maguncia en Alemania, los restos del Señor de Sipán fueron saludados por el presidente del Perú con honores de un jefe de estado.

Frente al ingreso intempestivo de la cultura norteña al imaginario nacional, el grado de sofisticación de nuestros conocimientos queda corto. Curiosamente, la elaboración de modelos que permitirían comprender el conjunto de datos de los cuales disponemos en la vasta literatura sobre la arqueología de la costa norte (véase la imponente bibliografía en Uceda y Mujica ed. 1994), ha quedado a la zaga de la acumulación de evidencias. Si bien se está desarrollando incipientemente una discusión sobre el carácter de la sociedad mochica, esta ha trascendido poco los modelos generales que la historia universal ofrece para este tipo de sociedades. Es decir: el debate gira alrededor de la tipificación "conjunto de jefaturas (chiefdoms)" o "estado", o la adscripción de la sociedad al modelo de las "sociedades hidráulicas" de Wittfogel. Si bien es cierto que no vale la pena intentar una comprensión global sin una cierta acumulación previa de datos, tampoco resulta ocultable que el avance del conocimiento sin una elaboración adecuada de modelos de interpretación resulta por lo menos ligeramente caótico, y la labor de investigación quizás algo repetitiva. Por supuesto, como en todo trabajo científico, también en este caso los modelos servirían sobre todo para orientar las interrogantes en la investigación y para ser desechados y sustituidos por otros elaborados a partir de nuevos datos.

Un problema de la realidad observada en las investigaciones arqueológicas de la costa norte es el carácter de la producción artesanal moche. En cuanto a la calidad de los objetos rescatados, falta una explicación coherente de la enorme explosión de creatividad técnica y artística que observamos especialmente a partir del formativo tardío hasta los inicios del horizonte medio (wari) en las culturas del norte. Esta creatividad contrasta visiblemente con el desarrollo de los Andes sureños en el mismo período, y también con la evolu-

ción posterior de la propia costa norte. Queda igualmente sin explicación la relación entre el desarrollo artesanal y los sistemas de ejercicio de poder.

Sería, por ejemplo, interesante aplicar a las sociedades moche el modelo de las sociedades chibcha, y quizás relacionar a las sociedades moche entre ellas y con sus vecinas, incluso con los chibcha de la misma forma. En el caso de las sociedades del norte andino (empezando en Colombia, extendiendose quizás hasta el norte medio peruano), contrastando con el sur (centro y sur peruano hasta el altiplano boliviano), no se trataba de grandes sociedades estatales, que organizaban la división de trabajo necesaria para su reproducción dentro de sus confines, sino de unidades políticas pequeñas que en el contexto de sus semejantes, y a través de una división de trabajo entre ellas, participaban en un espacio económico mucho mayor. Este espacio económico adquiría forma a partir de redes de intercambio, especialmente de productos para consumo de las élites. Esto llevaba a modelos políticos orientados a ampliar la capacidad de intercambio de cada sociedad, y no necesariamente a la expansión militar, ya que por lo menos los señores requerían el intercambio para satisfacer sus necesidades suntuarias. Esto lo lograban mediante una especialización en ramas de produccción orientadas a las redes de intercambio que las unían con las sociedades vecinas u otras más alejadas. Esto traía como consecuencia a una ubicación de los centros de producción y de los puertos de intercambio en lugares relativamente periféricos, y a tipos de consumo señorial caracterizables a partir de su capacidad de participar e incidir en las redes de intercambio, y también a partir de las contrapartes que privilegiaban en la red de intercambio.

Un modelo de este tipo, junto con el modelo básico de Wittfogel, resultaría sugerente en el caso de los moche. Ex-

plicaría la presencia de especialistas alfareros y metalúrgicos en la colonia periférica de Vicús, en la ruta de mullu y estrombus, por ejemplo, así como también la riqueza extraordinaria de las tumbas de este sitio en contraste con las de otras zonas, que con todo derecho pueden reclamar una posición más céntrica en el territorio influenciado por lo que llamamos moche. También nos permitiría comprender con más cabalidad las calidades tan disímiles de por ejemplo los objetos de metal y de barro en las tumbas de Sipán, y agregaciones diversas de calidades de objetos en Cerro la Mina o también Loma Negra.

Ante todo, sin embargo, nos daría la posibilidad de comprender la calidad extraordinaria de los objetos producidos por los artesanos moche en un contexto de jefaturas o estados de tamaño más bien reducido. Una imbricación de la calidad de los objetos con la capacidad de intercambio de un señorío, es decir, la posibilidad para los señores de obtener todos los elementos suntuarios que se produce en la red suprarregional a la cual tienen acceso sin que todos los artesanos sean sus súbditos, produciría inmediatamente una presión de ellos sobre los artesanos ubicados en su ámbito de poder, para que estos produzcan piezas con un alto valor de intercambio. De esta forma podría haber a la vez una economía mercantil suprarregional, y una producción mercantil asociada a una economía tributaria, en la cual la reproducción de los artesanos estaría vinculada a la captación de rentas por los señores.

Habiendo esta vinculación doble, tanto la calidad, como la relación estrecha entre los objetos y los discursos de poder de una élite cívico-religiosa quedaría más clara. Igualmente, la delimitación tan difícil de un espacio cultural se facilitaría, ya que permitiría desvincular el territorio de las unidades políticas del ámbito de distribución de objetos. Este último po-

dría entenderse en su complejidad, por ramas de producción y densidad de los intercambios entre los participantes en las redes suprarregionales. También resultaría explicable cómo una centralización política, como la que parece haberse producido en el último período moche podría conducir más bien a una decadencia de calidad de objetos artesanales.

En este contexto también se debería ubicar el problema de los contenidos, de los mensajes, de los discursos, que darían sentido a los objetos mismos. Su distribución mercantil entre las élites de una red de sociedades podría suponer una adaptación a ideologías e ideas prevalecientes, que serían las que legitimarían el manejo de poder frente a los súbditos, y al mismo tiempo la existencia de una comunidad suprarregional establecida en términos económicos y quizás religiosos. Cambios en la calidad de la relación entre lo político y lo religioso en el ámbito de distribución de los objetos, por ejemplo una centralización de poder, exigirían nuevos discursos y quizás nuevas formas de propagarlos.

El siguiente trabajo se ubica en este ámbito. Sin embargo, su principal y casi única interrogante es si el universo de imágenes que aparecen especialmente en la pintura sobre vasijas de los períodos Moche IV y V, podría ser concatenable y de esta manera servir de base para la reconstrucción de discursos.

La riqueza del material pictográfico y escultórico de la cultura moche es casi única en el mundo andino, y comparable a la de otras grandes civilizaciones, como las mesoamericanas, o las del Viejo Mundo. Suponiendo que a partir de este material se pueda reconstruir discursos, como de hecho se sostiene en este trabajo, se abriría una puerta adicional a las construidas por la arqueología para la comprensión de los universos prehispánicos. Es que de ahí se podría ingresar tanto a las culturas que le preceden, como a las contemporáneas

con Moche IV y V, y a las sucesoras, que también han dejado huellas pictóricas, estampadas y escultóricas, y comparar la naturaleza de sus mensajes. No cabe duda que de esta forma nuestros conocimientos y nuestras incógnitas se enriquecerían en forma exponencial.

Esta posibilidad motiva el presente trabajo. Invitamos a los lectores escépticos a que lo critiquen y lo superen, ya que sería ingenuo no percatarse de la posibilidad de que el imaginario del investigador se combine con el de los artesanos mochica.

I

HACIA LA RECONSTRUCCIÓN DE UNA SECUENCIA DE IMÁGENES MOCHE

LOS MOCHE NOS HAN LEGADO imágenes en diversos materiales y formas diferenciadas de representación. Estas imágenes, cuyo número conocido supera los cien mil, reflejan indudablemente la cultura de los productores. Como las imágenes mismas no se encuentran acompañadas de un discurso explicativo, la explicación tiene que ser buscada a partir de lógicas presentes en las representaciones. Para ello se han seguido pistas diversas.

La primera y más popular ha sido la que suponía que los artistas moche habrían querido representar imágenes de la vida diaria de los habitantes de la costa norte, a manera de fotógrafos. Esta suposición partía del realismo pictórico y escultórico moche, que sin duda recurre a representaciones pictóricas y escultóricas que facilitan su identificación "real". Pero casi desde su principio se vio limitada por la observación, igualmente cierta, que muchos de los objetos y personajes representados eran compuestos de partes realmente identificables, pero en conjunto no podían haber existido. Esto llevó a que los intérpretes postularan que una parte de las representaciones era descriptiva (realista) y otra imaginaria (mítica). Esta suposición implicaría que los artistas moche eran gente en cuyas mentes "ilustradas" habría existido una

separación entre lo físico y lo metafísico. Esto no deja de ser improbable.

Una segunda pista ha sido la percepción de que el universo casi infinito de imágenes, podría reducirse a un número finito de escenas que se repetirían con gran frecuencia en su totalidad o parcialmente. La identificación de "temas", especialmente por Kutscher, posteriormente por Donnan y McClelland, ha significado un avance importante hacia una comprensión más cabal de la iconografía moche. Pero este logro descriptivo también podía inducir a errores. El más importante, y por lo tanto limitante, ha sido que en la definición de temas se ha insistido en la identificación de *acciones* (badminton, corredores, entierro, baile, presentación de bebidas), y sólo secundariamente en la de *actores*. De esta forma, una misma acción con diferentes actores podía ser entendida como un solo "tema".

De allí que la clasificación de actores haya sido una tarea de importancia similar a la identificación de temas. Si bien casi todos los que han trabajado sobre la iconografía moche han contribuido a la identificación de actores, los más sistemáticos en ello han sido Berezkin (1983) y Lieske (1992). Ellos han contribuido a que hoy podamos contar con un catálogo bastante avanzado de los actores principales, especialmente aquellos que muestran una calidad especial por sus dientes y colmillos pronunciados.

La interpretación de temas y personajes ha buscado frecuentemente la analogía con textos o imágenes obtenidos en la investigación etnohistórica o antropológica realizada en la misma zona o en el área andina en su conjunto. Entre los primeros que han avanzado por esta pista destacan Muelle (1936a) y Carrión Cachot (1955, 1959). Especialmente los trabajos de Hocquenghem (1987) han mostrado que por esta vía resulta posible acercarse más al significado inherente en

las representaciones moche. El argumento más convincente en este contexto es la comparación con la imaginería cristiana, que permanece más o menos constante a pesar de distancias temporales y espaciales. El argumento, entonces, que los habitantes andinos de los siglos XVI y XX habrían estado culturalmente más cercanos a los moche que un intérprete ingenuo europeo o norteamericano de fines del siglo XX, resulta convincente.

En los últimos años han habido varios intentos de comprender el carácter discursivo o narrativo de las imágenes moche. Ya Benson (1972) había interpretado muchas imágenes en este sentido, sin sistematizar el método. También en Berezkin (1983) hay indicios claros de que su identificación de actores se encamina hacia reconstrucciones narrativas. El, sin embargo, trata de relacionar quizás algo apresuradamente un hipotético horizonte mítico americano con la información de las imágenes mismas. Hocquenghem y Golte (1987) han hecho un intento de mostrar que algunas imágenes ilustran narraciones sobre los mitos alrededor de la irrigación artificial en los Andes, que se podían escuchar en el siglo XVI, pero también en el XX. Castillo (1989) con gran despliegue de reconocimiento de detalles trata de reconstruir una secuencia narrativa a partir de una secuencia pictórica sobre un vaso de boca ancha de la colección Larco. Sin embargo, su método se ve limitado por no reconocer que cualquier secuencia específica tiene que ser interpretada a la luz de la totalidad de representaciones moche conocidas. Bourget (1994) hace una crítica de los procedimientos de Castillo e intenta la reconstrucción de una secuencia. Pero su ensayo, como también su tesis (1991), se ven dificultados por construir una relación hipotética entre las representaciones y el uso de alucinógenos y tóxicos en la cultura moche.

Quilter (1990) ensaya una interpretación narrativa de la

rebelión de los objetos con buenos resultados y logra relacionar otros temas con el de la rebelión. Su intención se vincula perfectamente con el propósito del presente trabajo, ya que intuye un discurso que liga el tema de la rebelión con otras escenificaciones. Su metodología obviamente se asemeja a la de otros que se han preocupado de leer las imágenes moche, sin embargo, merece un comentario especial. El observa la recurrencia de objetos atípicos, por ejemplo una bolsa llevada por diversos animales en contextos diversos y formula hipótesis sobre su significado (1990:55). Este procedimiento muestra un aspecto de la reconstrucción narrativa, que la diferencia claramente de otras formas de interpretación, especialmente la temática. Es que las narraciones tienen como fundamento el transcurrir de actores y objetos a través de diferentes ambientes o escenarios. El hilo de la narración surge efectivamente de estos cambios de escenario y traslados. Esto significa que más allá del reconocimiento de ambientes típicos, el intérprete debe entender el movimiento a través de diferentes ambientes o escenarios que forman la trama del discurso.

Lieske (1992) finalmente construye una serie de secuencias narrativas. Su trabajo, tanto en cuanto a la identificación de actores como a la construcción de series temáticas sigue siendo fundamental. Su limitación mayor es que deja de lado una parte importante de las escenas complejas y construye más bien series "temáticas", alrededor de tipos de acciones. Reconstruye, sin embargo, una secuencia de las confrontaciones del llamado "dios F".

II

LOS PERSONAJES

CASI TODOS LOS QUE HAN trabajado sobre la iconografía mochica, han tratado de identificar algunos personajes que se repiten a través de los íconos. Larco (1938-1939), por ejemplo, creó la categoría "Ai-Apaec", que en lengua sek significaría "el creador". Desgraciadamente la categoría se refería a casi todos los seres con dentadura felínica. Su manejo ha creado confusión, ya que no servía para diferenciar los personajes antropomorfos actuantes.

Los que han avanzado más en la identificación han sido Berezkin (1980-1983) y Lieske (1992). En el ordenamiento de los principales personajes que aparecen en la iconografía mochica seguimos básicamente a Lieske (1992). Adoptamos su sistema alfabético para evitar confusiones inútiles. En la presentación de imágenes particulares recurrimos a su lista numérica y sus reproducciones (fig. 4-24). Sin embargo, no coincidimos siempre en la agrupación. Para no crear más problemas al lector, hemos mantenido la numeración de Lieske. Cuando añadimos un personaje a la lista seguimos con el número que sigue al último ofrecido por Lieske, a este le añadimos una (G). Cuando quitamos una de las imágenes saltamos el número respectivo. Hemos omitido algunas de las imágenes de los diversos personajes que ella incluye en sus listas por razones que damos en el párrafo siguiente.

Cuando las omisiones no están explicadas se deben básicamente a razones de espacio. Por ejemplo sería relativamente fácil reunir cien imágenes de Q, pero carecería completamente de un valor explicativo en este contexto, porque no hay ninguna duda en cuanto a su identificación. En otros casos, especialmente en las representaciones de K, hemos omitido imágenes por una razón algo más compleja. K con sus atributos originales es enemigo de F y se enfrenta a él. En otras imágenes un ser que parece ser el cangrejo K, pero lleva el tocado de F, este sí enfrenta a otros, a los cuales en otras representaciones se enfrenta el mismo F. Hemos omitido las representaciones del cangrejo con el tocado de F de la lista de Lieske, porque este actúa como si fuera una transfiguración de F, o, como si el cangrejo aceptando el tocado de F hubiera cambiado de bando en las escenas de batallas.

El catálogo de Lieske (1992) incluye los personajes A, B, C, D, E, F, G, H, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U. De ellos hemos eliminado el personaje E. Todas las imágenes que Lieske incluye como E corresponden en realidad a F, pero adornado con el tocado que adquiere en sus luchas contra los seres marinos, salvo su imagen E6, figura que muestra según nuestra interpretación a A (Benson 1972: fig. 2-2). Hemos añadido a su lista los personajes X y Z porque tienen importancia para la narración en forma de imágenes. X es el erizo de mar al cual se enfrenta F en sus confrontaciones. Z es la mujer tuerta que aparece en todas las versiones del "burial theme" (tema de entierro) de Donnan y McClelland (1979). Obviamente hay más personajes de rangos diversos, especialmente si incluimos a los animales antropomorfizados. No los hemos añadido a la lista porque aparecen lateralmente en la trama, y no tienen importancia para el desarrollo del discurso. En los actores animales antropomorfizados no estamos siempre seguros que exista solamente un representante, o si

son varios. Pensamos que en los más importantes hay que fijarse bien en los atuendos que utilizan para no llegar a equivocaciones.

Los personajes aislados por Berezkin (1980-1983) se diferencian de los de la lista expuesta significativamente. Su dios A correspondería mayormente a F en la lista, pero agrega algunas imágenes que representarían a D. B de Berezkin representaría básicamente a D, pero en parte también a nuestro "B". C de Berezkin correspondería a "A", sin embargo, solamente al A vinculado con las cinco montañas (A15-A19). La "diosa" de Berezkin representaría a C de nuestra lista e incluye a nuestra Z por deducción. No compartimos su idea de equiparar a los dos personajes femeninos que se origina quizás en la falta de desdoblamiento del "rayed god".

Es que el problema mayor es el "rayed god" (dios con rayos) de Berezkin. Este reuniría representaciones de nuestro A, B, C y X. Obviamente, Berezkin tenía menos material disponible que nosotros, tanto porque trabajó básicamente a partir de materiales publicados y accesibles para él en la ex-URSS, como porque en el último decenio han aparecido más escenas complejas que pueden servir de base para la discusión. Sin embargo, la clave para mostrar la existencía de varios "rayed god" está precisamente en el "presentation theme" (tema de la presentación)(fig. 1) delimitado por Donnan (1976:117-129, ó 1978). En esta imagen se ven dos personajes mayores, y varios menores. El personaje a la izquierda sería nuestro A, también Donnan lo llama "A", el de la derecha sería nuestro B, Donnan lo llama "D". Si se compara este "D", primero con el personaje mayor en la fig. 2 y después con el con rayos en la fig. 3, resulta obvio, tanto por el entorno, como por tocado y vestimenta, que también el personaje "D" de Donnan es un "dios con rayos". La confusión con C es fácil de explicar por la semejanza entre B y C en muchas

representaciones. Sin embargo la aparición conjunta de B y C tanto en el cuadro de las ofrendas en el "burial theme" (Donnan y McClelland 1979), como en la secuencia ofrecida por McClelland (1990: fig.6) soluciona este problema (fig. 25).

Por cierto que la dificultad de diferenciar entre A y B se presenta también en Lieske. Las imágenes que hemos pasado en su lista de A a B pertenecen a los cuadros discutidos. Pensamos que una de las razones principales de algunos problemas de identificación se origina en los tocados. Más adelante discutiremos este aspecto extensamente. Los tocados son por un lado identificadores, pero por otro lado indican el objetivo, la divinidad a la cual se dedica una acción o bajo la protección de la cual se está actuando. Ambos elementos, la identificación y la tutela, se pueden combinar en un tocado. Por ejemplo, A puede tener al puma de F en su tocado cuando es salvado por este (A15, A16, A17, A19), B tiene el puma de F en su tocado en el tema de la presentación (fig. 1).

La versatilidad de los dioses

Si bien hay alguna variación en las imágenes de los diversos actores representados en los íconos moche, ellos en su mayoría no ofrecen dificultad en su identificación porque sus atributos son bastante estables. Los únicos que muestran una versatilidad pronunciada son los dioses mayores A y B, y el personaje F como actor central de todo el ciclo narrativo.

En el caso de F la variación parece referirse básicamente a su aspecto etario (aparece menos y más arrugado, hasta esquelético) y al avance en la trama de un discurso sobre sus obras. Su trasformación es hecha explícita por su tocado. Al principio de su aparición, en el "tema del entierro"(fig. 30), aparece únicamente con el tocado de piel y cuerpo de felino

con un penacho de plumas, sus orejeras en forma de cabeza de culebra, su camisa con dibujo en forma de V escalonado y su cinturón que termina en dos culebras. De ahí entra a las confrontaciones marinas, las absuelve en su mayoría con su indumentaria inicial (F1-F12, F14-F32).

Sin embargo, en la escena en la cual se enfrenta con la divinidad D, armada de un pez largo, pierde su tocado (McClelland 1990:91; Kutscher 1983:266). Existe un número considerable de representaciones de esta escena (F33), así que debe haber habido un significado canónico en esta pérdida. Si los tocados son signo de pertenencia a un grupo o de supeditación a una divinidad, la pérdida implicaría una inseguridad en la ubicación del personaje frente a los grupos sociales o frente a las divinidades. Hay una serie de momentos en los cuales F aparece dibujado o representado sin tocado alguno (F34-F36). Una de ellas no es conocida en forma pintada (fig. 40; una representación parecida en Donnan 1976: fig. 116). En ella F se seca el cabello sentado al parecer en un templo adornado con aves marinas ubicado en una isla. La isla, representada por el cuerpo cubiforme de la vasija, lleva como adorno sus contrincantes marinos (Inka-Perú 1992: fig. 132). Otra parecida lo muestra a F herido de rodillas, mientras su ropa está extendida en una playa, en la cual también aparecen su ayudante J y su perro (Golte 1993:83; Schmidt 1929:202). Por lo menos en una representación el F sin tocado aparece implorando en un templo, rodeado de seres amenazantes (fig. 39). En el mismo ceramio vemos a F sobre un cangrejo ciempiés gigantesco, que probablemente representa al dios B, curado por una persona (fig. 39). También en esta escena no lleva tocado. Finalmente hay un ceramio que muestra la escena de sacrificio, en la cual las personas con cabello suelto son arrojadas de la central de cinco colinas. En este caso la persona sacrificada es visiblemente F sin tocado (F36).

Después de haber perdido el tocado original F adquiere otro que por lo normal muestra un semicírculo bordado de volutas, del cual salen dos trapecios como rayos que se unen al centro en una insignia, que muestra frecuentemente el felino del tocado original (F13, F23, F37-F44). Este tocado F lo adquiere de sus adversarios marinos, como bien muestra la pintura multiescénica en la fig. 26. El único aditamento nuevo es precisamente la cabeza felínica. El nuevo tocado aparece en algunas representaciones de las luchas de F, pero de todas las confrontaciones marinas en las cuales lleva el tocado nuevo existen otras versiones en las cuales actúa con el tocado antiguo. La única confrontación donde aparece consistentemente con el tocado nuevo es la en la cual se enfrenta a S (F13, F38). Consistentemente F lleva el nuevo tocado cuando es sacado por una o varias aves del ambiente marino. Ya hemos mencionado las imploraciones de F bajo el cielo nocturno, las cuales frecuentemente están asociadas con la escena en la cual hay personas que consumen coca (Kutscher 1983:125-126). En estas escenas F ofrece una serie de objetos, las más importantes son caracoles estrombus, que remiten estas escenas a las aventuras marinas, y pieles de felino, que parecen ser las mismas de su tocado inicial, algunas veces ofrenda el mismo tocado (Golte 1994:63). En por lo menos una de estas escenas de imploración bajo el cielo nocturno, en un ceramio modelado del Museo de la Nación, F lleva el tocado nuevo, pero el antiguo es visible en su nuca.

El tocado de semicírculo de F se puede confundir con el tocado de A, especialmente en las representaciones modeladas del último. La mayoría de estas muestran al A en el escenario de los sacrificios en las colinas (A15-A17). Por suerte el mismo F aparece frecuentemente en las mismas, así que no hay una posibilidad real para confundir los dos dioses. El problema surge del hecho que F pareciera contribuir a la

aparición de A (véase A17 y la fig. 28). Esto lo expresa A añadiendo a su tocado de rayos el mismo felino, que adorna el tocado de F. Los tocados por lo tanto son bastante parecidos con excepción de los rayos: el de A consiste de un semicírculo con un número mayor de rayos, mientras el de F por lo normal lleva solamente dos rayos que incluso salen del semicírculo. Algunas veces el nuevo tocado de F se asemeja al de D, que muestra los dos rayos, sin que estos salgan de un semicírculo (Golte 1993:68).

Como se puede observar en la fig. 29, F lleva el mismo tocado en su fase de creador. Sin embargo, como resulta visible en la fig. 37, el F que procrea las plantas frecuentemente ya no aparece con tocado, sino simplemente con las plantas que salen del cuerpo de él (F45). Esta característica de F quizás permita interpretar algunas representaciones de frutos con una cara de divinidad con dentadura felínica como transfiguraciones de F.

Hay por lo menos algunas trasfiguraciones de F en las cuales no cabe duda de que se trate de él mismo que toma atributos de animal para alcanzar un objetivo. Por ejemplo es relativamente frecuente la presentación de F como mariposa o polilla (F46, F47, F48) cuando atrapa un ave marina (Golte 1993:72; Golte 1994:96; Cuesta Domingo 1980: fig. 36). En la misma trasfiguración aparece conversando con el búho H (Kutscher 1983:308; Golte 1993:71). La escena de captura del ave marina también se da con un F transfigurado en pulpo (F49) (Amano 1990:86). De la misma forma en otra serie de representaciones de las confrontaciones marinas F adquiere el aspecto de sus adversarios vencidos para enfrentar a nuevos enemigos. Especialmente frecuente es la forma del cangrejo (F51, F52, F53) (Kutscher 1983: 249, 251, 252).

Con todo resulta visible que las representaciones de F son ligadas sistemáticamente a grupos de escenas. Los cam-

bios en su indumentaria a su vez son explicitados en las mismas pinturas. De esta forma se podría construir sólo por las variaciones de la vestimenta de F una secuencia de bloques narrativos. Ya este aspecto de F deja sospechar que él debe ser uno de los personajes centrales del discurso o de los discursos expresados en las pinturas y las esculturas moche.

También B es un personaje bastante versátil. Cambia tocados y cambia, como también F, su figura. B aparecería como un personaje elusivo, si nos tuviéramos que guiar sólo por su indumentaria. Por suerte B tiene una serie de acompañantes y contextos habituales, que permiten su identificación bastante precisa. Conocemos a B en un contexto, en el cual C o G le alcanzan bebidas o comidas. Aparece con frecuencia en una escena en la cual es objeto de veneración de F, la que también aparece en el "tema de entierro" publicado por Donnan y McClelland (1979). Una tercera, emparentada con la anterior, en la cual aparece en una posición fija, es la que Kutscher tituló "badminton ceremonial" (Kutscher 1956, 1958). Con estas escenas, en las cuales B aparece con variaciones, se tiene una gama amplia de representaciones para reconocerlo en contextos menos tipificados. Con estos también es posible intuir que la serpiente bicéfala del cielo nocturno es tanto una imagen de él, como el cangrejo-ciempiés que eleva a F al cielo. Una interrogante adicional, que añadimos para hacer visible el umbral entre reconocimiento e interpretación, una vez que se ha empezado a pensar el universo de imágenes en forma narrativa, sería, por ejemplo, si las dos "estrellas" que adornan su tocado en las versiones más elaboradas (B17, B18, B19), cuando aparecen solas en el tema de la rebelión de los objetos (fig. 28), lo representan a él o no. El significado de estas estrellas, que quizás simbolicen a Venus, y la aplicación de ellas al personaje en su tocado, sus orejeras u otras partes de su indumentaria, es especialmente

interesante en los objetos de oro moche y posmoche y merecería un estudio aparte.

El personaje A aparece por una serie de razones (que ya se encuentran en la narración) menos que F o B. Por lo general su representación es bastante homogénea en las pinturas. La única dificultad seria es la relación entre su imagen pintada y su representación escultórica en el contexto de la escena del sacrificio en las colinas (A15, A16, A17, A18). Quizás el ejemplar de la antigua colección Wassermann-San Blas (posteriormente N. Cummings), publicado por ejemplo por Sawyer (1966: fig. 71) (A17), sea uno de los más explícitos que puede servir de puente con las imágenes A18 y A19 donde aparece de manera menos explícita, con la botella de cal en la mano como incrustado a las colinas. Ya hemos discutido la aparición del felino de F en su tocado en estas escenas, como también en la de la "rebelión de los objetos" (fig. 28).

C muestra ciertas variaciones en sus atuendos, en la corona y en su manto (¿reluciente?). Algunas veces confunde su semejanza con B. Por suerte la mayoría de las imágenes que podrían dar lugar a una confusión muestran a ambos personajes y esto sí que permite diferenciarlos. Si bien estamos tentados de discutir aquí las imágenes de C, en sus fases diversas, en el contexto de las constelaciones del cielo nocturno, que aparecen en dos relieves muy similares entre sí, en el Recinto 1 de la Huaca Cao Viejo, Complejo "El Brujo" (Franco, Gálvez y Vásquez 1994), este no es el lugar y no nos queremos adelantar a sus descubridores. Estos probablemente han desenterrado con estas dos escenas muy complejas un mapa de las constelaciones, para cuya observación el sitio parece ser muy adecuado (Reproducción a colores en Morris y von Hagen 1993:81). Es sugerente en este caso que los templos de C en las pinturas moche se encuentran exactamente en la posición de "El Brujo" en relación al mar. Tam-

bién merece mención en este contexto el descubrimiento de la tumba de una sacerdotisa de C en San José de Moro en el Valle de Jequetepeque, que lleva toda la indumentaria de C (Donnan y Castillo 1994)

La regla de Berezkin, que si dos personajes aparecen juntos en una misma imagen hay que suponer que sean diversos, es quizás el inicio de cualquier clasificación. Pero incluso esta regla simple puede hacernos tropezar si no tomamos en cuenta que un ceramio puede mostrar en una composición bastante bien integrada, una secuencia de acciones en la cual el mismo actor puede aparecer repetidas veces. Un caso, por ejemplo, es la rebelión de los objetos representada en una vasija del museo de Munich (fig. 28). En ella la diosa C aparece dos veces, precisamente por la razón expuesta, y resulta difícil la comprensión porque el pintor no ha separado con líneas, murallas, etc., como lo hacen otros, los dos momentos narrativos (véase Kutscher 1950: fig. 43; también Quilter 1990 y la discusión de esta escena en este mismo trabajo.).

Resultaría ingenuo de parte nuestra no indicar al lector que en un trabajo de identificación de este tipo siempre pueden quedar incertidumbres y existir quizás equívocos. Es esta la razón por la cual las obras de los pintores moche siguen suscitando nuestro interés a pesar de que en este año se cumplen ya casi cien años de trabajo iconológico dedicados a ellos.

Las jerarquías de los poderosos

Hay una visible jerarquización entre los personajes, como observan tanto Berezkin como Lieske. Los del rango más elevado son A y B. Si bien en una serie de aspectos F adquiere una categoría similar, genéricamente no es comparable a los dos

principales. Cada uno de ellos, y también F, tienen no solamente mascotas —los tres por ejemplo tienen perros con manchas— sino ayudantes de rangos diversos. B es el que dispone de la corte mayor. Tiene a la luna (C), que frecuentemente le alcanza comidas o bebidas, tiene al búho (G), que es su enlace con el mundo de los humanos, que recibe los objetos sacrificados y los trasporta, y también le ofrece bebidas o comida. C y G actúan con cierta independencia y pareciera que llevan a cabo acciones en nombre de B. Una posición casi similar tiene la macana humanizada (U), que le acompaña, y que actúa en nombre de él. El dios del mar (D), que solamente aparece en ambientes marinos, actúa visiblemente al servicio de B. Todos los monstruos marinos, es decir el cangrejo (K), la malagua (O), el monstruo estrombus (P), el pez sacrificador (Q), la raya (R), el monstruo felínico (S) y el erizo (X), parecen ser a su vez los súbditos de D, algunas veces sólo sus transfiguraciones. En el ambiente de B aparecen otros animales humanizados, por ejemplo un alacrán, que por no tener una participación visible en las acciones, no ha sido incluido en la lista. B tiene varios sacrificadores, el más claramente ligado con él es el murciélago antropomorfizado (N).

La corte de A también es numerosa si juzgamos por su representación en el ceramio de la colección de Berlín (fig 38). El águila (H) parece tener en relación con él una función similar a la del búho (G) con B. La mayoría de los animales acompañantes de A parecen formar una especie de ejército, y como tal actúan por ejemplo en la supresión de la rebelión de los objetos (fig. 28). El ejército de B, a su vez, si nos abstraemos de los humanos que pueden pelear para él, son precisamente objetos y pallares. Sin embargo, los últimos tienen visiblemente un valor en el combate comparable al de los animales, como se puede observar en la batalla de pallares contra venados (Golte 1994:45). Entre los animales acompa-

ñantes de A destacan algunos. El picaflor (M) aparece con gran frecuencia en las escenas de combate. El zorro (L) es el más activo de todos los animales que acompañan a A: aparece actuando en ambientes muy diversos.

Hay varios animales que se asocian más con B, por ejemplo el pato de pico ancho, y también el animal algo fabuloso que Kutscher llamó "Mondtier" (animal de la luna), que está en nuestra lista bajo la letra S. Otros son los felinos sacrificadores, que aparecen tanto en el bando de A como en el de B, quizás porque no los diferenciamos bien por subespecies.

Finalmente el personaje Z: a primera vista es comparable por sus características humanas con A, B y F. Como estos, es definitivamente no humano por sus colmillos. Lo más probable, por la función en el contexto y las lógicas en narraciones andinas del siglo XVI, es que sea una pariente cercana, madre o esposa, de F o de A, y quizás de ambos. Para no adelantarnos en la argumentación, preferimos dejar la discusión sobre las interrelaciones más complejas entre los personajes, especialmente la relación de F con todos los otros, a la exposición del contexto narrativo.

III

SIGNIFICANTES

ALGUNOS HAN ATRIBUIDO a los moche una especie de "horror al vacío". Este horror los habría conducido a rellenar los ceramios con dibujos para no dejar libre ningún espacio. Hay algunos ceramios que podrían ser interpretados de esta forma, por ejemplo. las versiones del "entierro" de Donnan y McClelland (1979: fig. 5), algunas escenas marítimas (por ejemplo Lavalle 1985:91), o también la secuencia "F se convierte en creador" (Donnan 1992: fig. 122), y en casi todos los casos los copistas han copiado estas escenas obviando el "relleno" (véase Donnan y McClelland 1979). Pero hay un gran número de vasijas que carecen de relleno, que trabajan en la composición claramente con espacios vacíos (por ejemplo Lavalle 1985: 133, 143). No hay ninguna dificultad de interpretar en todos los casos el relleno con rayas serpentiformes como ambientación marina (Lavalle 1985:91), el relleno con círculos como el cielo nocturno y el punteado algunas veces como cielo diurno (Lavalle 1985:93), y otras como suelo arenoso (por ejemplo Benson 1972:49). Vistos de esta forma, los "rellenos" se convierten en signos de suma importancia para la comprensión de las imágenes.

Por lo general, tenemos que asumir entonces que cada detalle de una pintura, y también de las esculturas, tiene un

significado bastante preciso y, por lo tanto, forma parte de la composición de temas narrativos circunscritos.

Los personajes divinos tienen por lo normal identificadores muy claros. Su dentadura felínica es una expresión de poder. La vestimenta es característica para cada personaje. De especial importancia son el tocado en la cabeza, las orejeras, las narigueras, camisas, cinturones, y también los emblemas que adornan las armas, en particular los escudos (Lieske 1992). Ahora bien, tanto en la vestimenta de los personajes divinos, como también en la de animales y humanos de menos poder, los atuendos no solamente pueden ser tomados como identificadores, sino también como explicativos de acciones. Como implemento explicativo por excelencia tenemos el tocado en la cabeza. El quedar sin tocado amenaza la pertenencia a un grupo o la supeditación a una divinidad. De ahí que el vencedor quite al adversario vencido sus atuendos y el tocado, y lo agarre por el cabello en gesto de supeditación. Ponerse otro tocado significa entonces pertenecer a otra divinidad que aparece como cabeza de jerarquía, o dedicar la acción a este poder. Lo último es muy visible en las escenas de tributación o sacrificio de frutos del campo. Estas, interpretadas como carreras, mensajeros, etc. (Kutscher 1950, 1954; Larco 1942-1943; Benson 1972) muestran a humanos o animales humanizados (zorros, venados, ratones, felinos, insectos, peces etc.) que corren con un atado en la mano derecha. En las escenas más completas, estas carreras terminan en una pirámide, delante o encima de la cual hay receptores o divinidades. Por ejemplo, Kutscher publicó en 1950:525 una pintura que él titula "carrera de animales demoníacos". En esta escena, un picaflor, un águila, un zorro, una mariposa, un felino y un perro corren hacia una pirámide sobre la cual está sentado el dios B. Delante de la pirámide está un receptor-búho con una manta extendida y la soga que

simboliza la conversión de un objeto en cosa o animal sacrificado. Todos los corredores llevan en su cabeza el tocado del dios B. Este tocado puede adornar adicionalmente el asa-estribo (por ejemplo Benson 1972:126). Cuando la acción se dirige a otra divinidad, por ejemplo F (Donnan 1978: fig. 120), este está sentado encima del cuerpo globular de la vasija con su tocado de creador (F37-F42), y los corredores humanos pintados en el cuerpo de la vasija llevan dos tipos de tocado, ambos de F, uno que añade al tocado de felino una especie de trapecio, otro que añade al felino un círculo semejante al del mismo F. El uso de los tocados en estas escenas es muy consistente. En la fig. 123 de Donnan (1978) el receptor es una iguana. Pero como ésta es ayudante de F, y puede actuar para él, su presencia no es problemática. Por lo normal, el destinatario de las carreras parece tan obviamente identificable que los pintores moche se contentan con la imagen clara de los tocados de los corredores y, en la mayoría de los casos, ya no representan a los receptores.

Esto nos lleva a los tocados en otros contextos. El más resaltante es sin duda alguna el de las escenas bélicas. La primera observación que podemos hacer es que la variación de atuendos y tocados en confrontaciones entre guerreros es mucho mayor que en las escenas de tributación. Alva y Donnan (1993: fig. 193), por ejemplo, muestran una escena de guerra bastante compleja entre colinas desérticas (fig. 34). Allí se ven por un lado parejas de guerreros en pugna, personajes sentados en cuclillas que conversan en parejas y una persona que toca una trompeta-estrombus. En casi cada pareja hay un personaje que lleva un tocado semejante al del dios B, o ya lo perdió, y por el otro bando un personaje que lleva el tocado del dios A. La excepción es un guerrero que lleva el tocado de G, enfrentado con uno de A. Esto sería consistente, porque G es súbdito de B. El único personaje

con un tocado excepcional es el trompetero que lleva el tocado de F.

Otra escena compleja de guerra es la representada en una vasija del Museo Amano (fig. 35). En ella hay dos trompeteros, cuatro parejas de guerreros en pugna, una macana humanizada y un personaje con un turbante y un atado en la mano derecha. Los dos bandos se diferencian por sus atuendos y tocados, por sus armas, y por sus tatuajes. Los trompeteros y los guerreros vencedores llevan tatuajes blanquinegro en la cara y en las rodillas tatuaje circular; muslos y pies también están tatuados con un punto blanco en los tobillos. La vestimenta y los tocados llevan combinaciones del motivo escalonado con la S echada. En algunas escenas el dios B lleva el mismo tocado. Un guerrero vencedor lleva el tocado de B, con las dos estrellas centrales. Todo indicaría que el lado vencedor se asociaría con B. Esto se reforzaría con la macana humanizada, que pertenece al bando de B, recogiendo la sangre. Los contrincantes, si bien son relativamente uniformes, llevan tatuaje en pequeños rectángulos sobre brazos y piernas, tocado de jaguar, macanas de estrella, bolsas de redecilla y hondas. No se pueden ubicar fácilmente. Como el jaguar aparece más como sacrificador de A, podrían estar relacionados con él.

Si bien en los casos expuestos parece haber un orden en la indumentaria de los guerreros, no resulta adecuado verlos solamente como representantes de las divinidades más prominentes. En su vestimenta, parece expresarse un ordenamiento más complejo, referido a unidades sociales menores y sus respectivas divinidades tutelares. Esto se confirmaría por el hecho de que los guerreros acompañantes de A son más uniformes en sus atuendos (fig. 38), que los guerreros que aparecen en las batallas.

La misma complejidad de los atuendos es notable en las escenas con baile de soga. Hay unos personajes centrales que

se asocian con A y B, otros músicos también recurrentes en sus atuendos que se repiten en las diversas escenas. El tratamiento de los bailarines, sin embargo, es muy disímil. En algunas de las representaciones parecen uniformados en dos bandos (uno de B y otro de A), en otros tenemos un conglomerado de atuendos y tocados que parecen indicar la diversidad total de los participantes. Es de lamentar que la escena más compleja de este baile, publicada por Donnan (1982a: 109), parece ser imprecisa en la representación de los tocados, si se la compara con la foto del ceramio en Lavalle (1985:89). La total diversidad por un lado, la uniformidad en dos bandos con tocados de A y B por el otro, se podrían interpretar como que se quiere hacer hincapié en el hecho que las familias más diversas participan en el ritual y que todos se adhieren a A y B. Por lo mismo, en algunas representaciones del mismo baile (Golte 1993:113) los bailarines no tendrían tocado.

En la cuestión de atuendos y tatuajes hay que añadir el problema de las pinturas faciales. Si bien hay una gama muy amplia de pinturas (véase por ejemplo de Bock 1988:25ss.), es visible que también en ellas hay cierta consistencia. La más clara es una cruz de Malta con una línea vertical que baja de la frente al mentón, una horizontal que pasa por la punta de la nariz, y en cada mejilla un punto redondo (véase por ejemplo Lavalle 1985:191). Esta pintura la llevan personas que se dirigen a B.

Queremos terminar este acápite con algunas observaciones sobre los gestos (fig. 36). Nuevamente el más claro es el dirigido a la divinidad B. Cuando se extiende el pulgar y el dedo índice de la mano hacia el cielo, doblando los tres dedos restantes, se quiere indicar que la acción es dedicada al Señor de la Vía Láctea (B) (fig 36: 4,5,6). Lo utilizan los búhos que llevan los prisioneros para B (Lavalle 1985:91), los

monstruos marinos cuando luchan contra F (Lavalle 1985:92), lo hace el recolector de tributos de B, y los que cosechan frutos para él (Lavalle 1985:66-67), también las mujeres que tributan a él (Golte 1994:11), los cazadores de venados de B (Golte 1994:22), el recolector de sangre en la guerra (Donnan 1978:185), también los que entregan prisioneros al jefe guerrero de B (Kutscher 1950:23).

Hay otro gesto bastante definido. Es el que Donnan llama "half fist", o medio puño (Donnan 1978:151ss.). Este consiste de un puño con el dedo indice atrapado entre el pulgar extendido y el medio (fig. 36: 1,2,3). Donnan lo relaciona con las "escenas de sacrificio en las montañas". Si nos acordamos que A aparece saliendo en este escenario de una cueva (A17, A19), parecería que el gesto se dirigiría a este. Es un gesto que aparece de manera prominente también en ceramios de personajes con un pene sobredimensionado, y otros que muestran una mujer succionando el pene de un personaje sentado sobre un asiento escalonado (Donnan 1978:153). También aparece en las fuentes en cuyo interior se encuentra echada una mujer desnuda con una vagina abierta y prominente (Benson 1972:143).

Como hay otros ceramios en los cuales se parece recolectar semen en vasos de boca ancha (Benson 1972:139), no parece completamente arbitrario pensar en ritos que tratarían de reforzar a A en una situación en la cual este se encuentra debilitado, masticando coca, tal vez oculto en las montañas. Por cierto, se tendría que ubicar en este contexto también las escenas de recolección de caracoles (Golte 1985).

Aparecen otros gestos cuyo significado es relativamente claro. Juntar las dos palmas de las manos extendidas delante del pecho parece indicar respeto (fig. 36: 7,8,9). Este se utiliza en contextos diversos, por ejemplo J hace el gesto ante F (Golte 1993:111; Benson 1972: fig. 2-9), F lo usa ante B (La-

valle 1985:158), B lo muestra ante A (Golte 1993:31). También un guerrero desarmado lo hace ante el monstruo-estrombus (Golte 1993:27).

Hay más gestos y otras expresiones corporales que tienen un significado claramente delimitable. Ya hemos hablado del gesto de supeditación de un adversario en la guerra: se lo sujeta agarrándole el mechón delantero del cabello (Golte 1994:29). Hay otros gestos que aparecen en contextos precisos sin que resulte muy claro su significado. En todas las confrontaciones de F con O, F junta en la mano izquierda el dedo índice arqueado con el pulgar, manteniendo los tres dedos restantes extendidos. Parece ser un gesto opuesto al de O, que indica con el índice que su acción va a favor de B (Lavalle 1985:85). El mismo aparece en una entrega de prisioneros ejecutado por los dos personajes interactuantes (fig. 36: 10,11). Como este ademán hay otros que se repiten consistentemente en cierto tipo de acciones. Este no es el lugar para tratar exhaustivamente el tema. Para nuestro objetivo lo expuesto debe indicar que cada dibujo lleva en sus detalles informaciones para explicitar el significado narrativo que sitúa a las acciones en las jerarquías y confrontaciones de la trama.

IV

LA RECONSTRUCCIÓN DE UNA HISTORIA

LA RECONSTRUCCIÓN "NARRATIVA" del universo de las imágenes moche es la base de los dos tomos de *Los Dioses de Sipán* (Golte 1993, 1994). El método utilizado en estos textos para la construcción de la secuencia del discurso, especialmente del segundo (1994), es el que se expondrá en las páginas que siguen.

Una observación previa necesaria es que cualquier interpretación, aunque sea de una secuencia parcial, tiene que tomar como referente, y aparato crítico, la totalidad de las escenas moche conocidas. Donnan parece haberse percatado de esta necesidad al llevar adelante un archivo de escenas. Kutscher disponía de un archivo voluminoso, del cual también Hocquenghem y Lieske han podido disfrutar. Nosotros hemos tenido acceso al archivo de Kutscher y, gracias a los servicios excelentes del Instituto Iberoamericano de Berlín, a lo publicado desde su fallecimiento. Hemos completado este caudal con una serie de copias propias de ceramios de colecciones privadas en el Perú y en otras partes.

Una primera regla en la reconstruccción de una secuencia narrativa parte del hecho que hay personajes identificables en las imágenes moche, tal como acabamos de exponer. A la identificación simple de cada uno de ellos se tiene que agregar que los personajes están interrelacionados entre sí en las

escenas. Algunos están asociados permanentemente, otros coyunturalmente. La suposición necesaria para la reconstrucción es que imágenes que muestren un personaje definido, aunque el entorno de los personajes con los cuales este interactúa sea diferente, están interrelacionadas. Esta interrelación probablemente se derive de un discurso sobre la vida, las obras, las aventuras de este personaje. La interrelación de por sí no tiene dirección, es decir, no se sabe si una de las imágenes antecede a la otra.

La segunda regla se deriva del hecho, que en un número considerable de representaciones pictóricas moche, un solo ceramio muestra varios temas o escenas. Se supone que esta combinación de temas se deba a su interrelación. La aparición conjunta no implica orden secuencial. Sin embargo, las imágenes mismas pueden contener informaciones adicionales, que pueden indicar secuencias.

La tercera regla se debe a que los ceramios multiescénicos pueden coincidir en una o varias escenas. Se supone que esta coincidencia permita combinar e interrelacionar las secuencias entre ellas y que se pueda construir una secuencia mayor entre los ceramios multiescénicos a partir de las escenas coincidentes. Vamos a regresar a este punto más adelante.

En realidad el paso de la construcción de una "secuencia de secuencias" resulta ser una tarea casi mecánica y relativamente simple cuando se ha logrado determinar la secuencia interna en los ceramios multiescénicos. La tarea más difícil surge cuando se quiere insertar en el andamio de la "secuencia de secuencias" otras escenas que no provienen de los ceramios multiescénicos. En el caso de ceramios, en los cuales aparecen escenas diferentes en las dos caras de una vasija, se presenta un problema similar al de los que muestran un número mayor de escenas parciales. Por lo general resulta aun más difícil el establecimiento de una secuencia entre ellas. Si

una de las dos ya se halla en el andamio resulta más fácil determinar el orden tomando en cuenta la secuencia mayor ya establecida.

Cuarta regla: Escenas que no tienen un referente en el andamio, pero parecen pertenecer a la misma trama por mostrar los mismos personajes actuantes, hay que ubicarlas ante todo por las características de los actuantes. Ya en la discusión sobre la versatilidad de los personajes mayores, especialmente las trasformaciones de F, que es uno de los personajes ubicuos, hemos discutido cómo su indumentaria cambia sistemáticamente. Estos cambios permiten ubicar escenas aisladas en las partes en las cuales el actor aparece con la indumentaria específica. Su ubicación precisa hay que buscarla por indicadores secundarios, como acompañantes, paisajes u otros elementos. Felizmente resulta posible, con los procedimientos discutidos hasta ahora, construir una trama muy densa que tiene un orden interno con características típicas de una narración.

Sin embargo, no hay que soslayar, que después de estos procedimientos queda un número menor de representaciones que no se puede ubicar. Para éstas la quinta regla es: Si hay indicadores secundarios suficientes, y si el sentido de la trama ya construida lo permite, nos parece lícito ubicarlas en ella.

El problema mayor, entonces, es la reconstrucción del orden secuencial. El primer paso para ello, como dijimos, es la reconstrucción de la secuencia entre imágenes que estén en la superficie de un mismo ceramio. Este es uno de los pasos en el cual la subjetividad del analista puede ingresar con menos control al resultado final. Hay algunas reglas que pueden permitir cierto control.

Si un ceramio es multitemático, la sucesión de hechos representados en imágenes probablemente tenga también en

la distribución sobre el ceramio una secuencia perceptible. Hay una dirección de lectura que se repite en muchas representaciones: la secuencia se lee de derecha a izquierda. La explicación de ello podría ser simple. Cuando se sujeta un cántaro globular con asa estribo con la mano derecha, uno puede voltear fácilmente la vasija y seguir a la secuencia pictórica de derecha a izquierda, aunque esta cubra toda la circunferencia. Es casi imposible voltear la vasija para seguir a una secuencia en la dirección opuesta.

Si en la distribución de las imágenes sobre la superficie no se advierte secuencia, esta se puede buscar en el sentido de lo representado. Por ejemplo, si hay dos imágenes de un mismo personaje y en una de ellas el personaje pierde su tocado en la confrontación con otro, mientras en la otra imagen tiene puesto este mismo tocado, se puede suponer que esta última precede a la primera (por ejemplo McClelland 1990:91).

Pero para no perdernos en reglas abstractas veamos algunos ejemplos. En todos los casos se trata de ceramios que muestran varias escenas.

Caso 1: En este caso (fig. 25)* las imágenes están agrupadas en espiral sobre el ceramio. Por lo normal, la representación en espiral se tiene que entender en forma ascendente. En secuencias de personas, animales y objetos, estos se dirigen hacia el polo superior de la esfera o de la pirámide circular. Así, en la vasija representada en la fig. 25 hay personas y objetos que se mueven en forma ascendente, y otros personajes en una posición fija que reciben a los que se mue-

*La numeración de las subescenas en las figuras corresponde a la del andamio que se expondrá más adelante.

ven. Se puede suponer, si se lee en forma ascendente, que la secuencia de temas, separados por personajes en apariencia receptores que apuntan en sentido contrario, sea por lo tanto:

El personaje (B), claro sobre fondo oscuro, en relación con otro personaje (A) prominente inicia la captura de gente por parte de objetos. Los cautivos son recibidos por el personaje C. Un ave (G), una macana humanizada (U), un navegante (D), otro navegante (C) y un tercer navegante (felino) llevan objetos hacia el templo de B. B bebe de una vasija en presencia de C. Por cierto, las escenas parciales de esta secuencia son conocidas a partir de otras representaciones.

Nosotros leemos esta secuencia de la siguiente manera: hay un conflicto entre A y B, como consecuencia de ello los objetos aprisionan humanos y entregan estos a C, que es representante de B. C con D y un felino llevan los prisioneros bajo el liderazgo de G y U al templo de B. B festeja con C.

Caso 2: Esta secuencia (fig. 26) es circular, se encuentra sobre la superficie interior de una vasija de boca abierta. A primera vista, puede empezar en cualquiera de las escenas parciales. Nosotros empezamos la lectura con los músicos, porque los instrumentos musicales (tambor y antara) están por lo normal asociados con situaciones liminales (Donnan 1982: fig. 22, 23). F entra al mar, la lectura sigue hacia la izquierda. F lucha contra X, el erizo, F está aún con su tocado original en la cabeza, su cara tiene pocas arrugas.

El siguiente cuadro a la izquierda muestra a F en lucha con O, la malagua. La distribución de tocados sigue igual. El cuadro que sigue presenta a F con el tocado de sus adversarios, sostenido por dos aves. Sigue otro donde F, ya con el nuevo tocado, lucha con R, la raya. En este caso suponemos que la lectura sea circular de la derecha hacia la izquierda.

Castillo (1989) ha tratado de construir una narración a partir del análisis del ceramio presentado en esta fig. 26. El

llega a postular una secuencia que empezaría con las aves que sostienen a F, pasaría luego por los músicos con flautas y tambores al segmento de la lucha de F contra O, para saltar después al combate de F contra R y terminar en el de F contra X. Hay varias razones por las cuales esta secuencia resulta altamente improbable. Primero, no ubica la información de este ceramio dentro del conjunto de la información disponible sobre los íconos moche. Segundo, no respeta los indicadores internos del mismo ceramio. Veamos, por ejemplo el problema del tocado de F. Castillo no solamente se saltea desordenadamente de una escena a otra en el conjunto sobre el borde del ceramio, sino que empezaría con un F con el tocado de media luna y rayos, para pasar a un F con el tocado felínico, luego a otro con tocado de media luna, para terminar otra vez con el tocado felínico. Parece algo improbable que los pintores moche hubieran tratado con tanta ligereza el problema del tocado, especialmente porque en una serie de otros ceramios tematizan la pérdida del tocado (Sawyer 54:cover; Kutscher 1983: fig. 266; Lavalle 1985:91 y McClelland 1990:91), y es visible que F adquiere el tocado de sus adversarios.

Bourget (1994) critica a Castillo y propone una lectura de las mismas imágenes. La suya empieza también con los músicos y sigue con las confrontaciones hacia la derecha. Sin embargo, como Castillo, no se percata de la importancia del cambio de tocados. El hace hincapié en la inversión del dibujo de la camisa de F, que se produce con el cambio del tocado. Esta inversión parece bastante sugerente, si bien no aparece consistentemente en otras secuencias aparte de la fig. 26. Su lectura, como también sus otros trabajos, tratan de relacionar las imágenes con supuestas características tóxicas de los animales representados y no considera una interrelación

entre los temas de la iconografía más alla de fronteras puestas por él mismo.

Los dos ceramios discutidos hasta aquí podrían representar a dos discursos independientes. Los actores son diferentes y ninguna de las escenas de cada secuencia se interrelaciona con la otra. Esta independencia de discursos, sin embargo, se puede cuestionar desde otras secuencias. Veamos el siguiente caso.

Caso 3: En la fig. 27 la escena final de la fig. 26 con la batalla de F con R se repite, pero se encuentra relacionada con una escena, en la cual A sube al firmamento en una especie de anda o escalera llevada o construida por arañas. Mientras el cielo en torno de la batalla es caracterizado como nocturno, la presencia de A lo convierte en diurno.

Caso 4: En la fig. 28 aparecen dos escenas, no bien delimitadas. En una parte podemos reconocer una de las escenas de la fig. 25: en la parte inferior podemos ver a objetos que aprisionan a personas y las conducen a una pirámide en la cual se encuentran de forma prominente G y C. En la parte superior, centrado sobre la otra cara del ceramio, sin embargo, aparece A como centro de un movimiento inverso: una serie de animales antropomorfizados subyugan a los objetos, incluyendo a C. Frente a A se encuentra un personaje de cuyo cuerpo nace un arbusto con frutos. Si bien este personaje no es identificable a primera vista, la fig. 29 nos da un indicio claro de quien podría estar representado: el mismo F.

Tanto en la secuencia de la fig. 27, como en la fig. 28, F se relaciona con una victoria, o subida al firmamento de A. En otras palabras: cuando incluimos los casos 3 (fig. 27) y 4 (fig. 28) las secuencias de los casos 1 (fig. 25) y 2 (fig. 26), que parecían independientes, aparecen relacionadas.

Caso 5: Hay otra secuencia de escenas alrededor de F, representada en la fig. 30, conocida como "burial theme" (te-

ma del entierro). Veamos la secuencia sobre las vasijas con este tema publicado por Donnan y McClelland (1979). Si bien estos autores afirman que las partes del conglomerado publicado bajo el nombre "burial theme" deben representar una secuencia, declaran que resulta imposible reconstruirla. En su interpretación hablan del entierro de un personaje importante, del castigo a la curandera responsable de la muerte, e "historias alrededor del entierro". No relacionan la vasija en forma narrativa con otras representaciones de F y J (Donnan y McClelland 1979:12ss.).

Veamos: Si bien hay bastantes semejanzas entre las versiones del "entierro", hay algunas diferencias notables en detalles de las subescenas.

En la fig. 30 vemos:

a. un cuerpo femenino desnudo y tuerto devorado por buitres;
b. F sobre una pirámide con zorro;
c. (F y) J cazando buitres con lanzas y soga;
d. un buitre sacrificado;
e. el entierro de un sarcófago con máscara tuerta;
f. F, J, animales y representantes de B con sonajas en la pirámide del entierro;
g. F y J con llamas ofreciendo estrombus a B.

En todas las otras versiones del "burial theme" falta F sobre la pirámide. En la versión de la fig. 6 de Donnan y McClelland el buitre sacrificado es rodeado por buitres que se dirigen hacia F y J. En la misma las ofrendas de estrombus son entregadas a G sentado delante de B. En la fig. 10 de Donnan y McClelland la parte en la que J y F entregan ofrendas es sustituida por una en la cual es C quien las entrega. En la fig. 42 del trabajo mencionado (dibujo en McClelland 1990:87) los estrombus son entregados por J y C. Vale la pe-

na mencionar que en las fig. 31 y 32 de Donnan y McClelland ellos ofrecen adicionalmente la imagen de un ceramio esculpido de J, que conduce una llama que carga canastas con estrombus *y* al mismo F herido o enfermo (estos a su vez se relacionan con las fig. 22 y 23 de Donnan 1982).

La interpretación de Donnan y McClelland no hace mucho sentido. Los personajes del ciclo del "entierro" son a todas luces integrantes principales del panteón moche. Incluso el cadáver femenino, aparte de sus otras particularidades, es caracterizado por su dentadura como integrante de este grupo. También los actores animales obviamente indican que las escenas no son imágenes de un hecho histórico acontecido en las últimas fases de la época moche.

Hay una primera observación que puede indicar una secuencia en las escenas. La máscara del fardo enterrado es tuerta en varias versiones. Su ojo izquierdo aparece en blanco. El dibujo (fig. 30) claramente indica que esto no es casual. El cadáver femenino también es tuerto, uno de sus ojos está también en blanco en casi todas las versiones (Z1, Z3, Z4, Z5). Este hecho es tan excepcional en las imágenes moche, que tenemos que suponer que el cadáver femenino es también el personaje enterrado por F y J. Con esto la secuencia probable sería:

a. el cadáver femenino es devorado por los buitres;
b. el zorro da aviso a F;
c. F y J persiguen y atan a los buitres;
d. los buitres ofrecen un sacrificio a F y J;
e. F y J entierran al cadáver femenino;
f. F y J, los representantes de B y los animales de A, realizan un rito en honor de la muerta
g. F y J ofrendan estrombus a B. Esta última escena, puede variar en sus integrantes, probablemente

por la debilidad de F que, como vimos en las fig. 31 y 32 de Donnan y McClelland (1979), está "enfermo".

Todas las escenas del "entierro" se realizan bajo el cielo nocturno. Todos los ceramios son rellenados con símbolos de estrellas. La asociación con la noche, y el ámbito de poder de B, se ahonda además con la imagen de B sobre el fondo del ceramio pintado con la secuencia (Donnan y McClelland 1979: fig. 43; McClelland 1990:87), y también la rana sobre el cuerpo globular perforado (Donnan y McClelland 1979: fig. 40; McClelland 1990:86).

La secuencia que acabamos de describir aparece en la parte superior, en línea ininterrumpida de izquierda a derecha. En las pinturas principales de la parte inferior de los ceramios, la lectura seguirá de derecha hacia la izquierda. Los atuendos de F en esta secuencia: camisa con dibujo en forma de V, tocado de felino, cinturón de serpientes, es típico del F al inicio de sus confrontaciones marinas.

La secuencia del "entierro" (fig. 30) se ubicaría entonces después del oscurecimiento y la rebelión de los objetos y antes del principio de las confrontaciones marinas. El aviso del zorro al F sobre la pirámide incluso crearía un nexo con acontecimientos que suponemos preceden al oscurecimiento. Sólo la escena final, la ofrenda de estrombus a B, con F exhausto o ausente corresponde al final del ciclo de las confrontaciones marinas (F ha vencido al monstruo estrombus y acarrea estos caracoles, F está exhausto, herido, casi muerto, antes de su curación).

María Rostworowski (1992:61ss.) realiza una lectura de las escenas de entierro a partir de los mitos de Pachacamac y Vichama. También ella empieza la lectura con el cadáver devorado por buitres. Según su interpretación se trataría de la madre de Pachacamac, que habría encontrado la muerte por

orden del mismo. F a su vez representaría a Pachacamac, que dejaría el lugar del ajusticiamiento rodeado de buitres, los cuales serían característicos de su entorno. El mismo Pachacamac, en compensación, ofrecería un entierro suntuoso a la fenecida, en el cual participarían los parientes. La escena de ofrendas mostraría cómo Vichama, hermano de Pachacamac, devolvería la vida a la madre. La interpretación de Rostworowski coincide con la nuestra en la concatenación de las imágenes. Lo que difiere es el sentido adscrito a las imágenes. Nosotros no vemos a F como causante de la muerte, porque la imagen no contiene ningún indicio, salvo que el F que está cerca del cadáver femenino está de espaldas frente al cuerpo devorado. Según nuestra interpretación, el F que parecería estar de espaldas al cadáver, es parte en realidad de otra escena en la cual persigue con J buitres, que aparecen atados y sacrificados, como se puede advertir muy bien en la fig. 30 . Esta persecusión y también la forma suntuosa del entierro, la interpretamos más bien como signo de que la muerte no fue por voluntad de F. La contradicción entre la participación central de F en el entierro de la mujer tuerta y su supuesta responsabilidad en la muerte es solucionada por Rostworowski con la idea de un "acto compensatorio". Como este acto no forma parte de las versiones del mito que utiliza para su interpretación, aduce además una reinterpretación moche del entierro sigiloso de acuerdo a sus costumbres mortuorias suntuosas. Las ofrendas de F y J ante B son interpretadas por Rostworowski como "entrega de conchas sagradas" a la madre por Vichama, que sería el personaje que nosotros identificamos como B. No compartimos su interpretación, porque en todas las versiones de entrega de estrombus, salvo en una, son F o J los que entregan los caracoles marinos a B, los que en algunas versiones son acarreados por los mismos en canastas cargadas por llamas. En una de las versiones

publicada por Kutscher (1983:305) el zorro los acompaña en el transporte. Esto, como veremos más adelante, está concatenado con otras intervenciones del zorro alrededor de las peripecias de F. En una versión como ya dijimos el F exhausto se encuentra echado sobre el cargamento de estrombus. Todo esto a su vez no invalida la observación de Rostworowski sobre la presencia de una mujer en algunas versiones de la ofrenda de estrombus. Esta mujer nosotros la identificamos como C, que aparece frecuentemente como la portadora de los alimentos de B. A nuestro parecer esta función explica su presencia. No hay ninguna indicación de que C sea identificable con la tuerta Z, salvo las trenzas, que los moche utilizan por lo normal para hacer hincapié de femineidad en personajes, como por ejemplo en la figura 33.

Si bien no encontramos en la secuencia de imágenes una confirmación de la interpretación de Rostworowski, no hay que descartar la idea completamente. F y sus actuaciones en un plano más abstracto están relacionados tipológicamente con los mitos del ciclo de Pachacamac a los cuales se refiere María Rostworowski. En este sentido resulta interesante su interpretación y también sus indicaciones sobre fuentes etnohistóricas, que expresarían otros aspectos que aparecen en el conjunto de las imágenes moche.

Caso 6: En la fig. 31 aparecen, bastante abreviados, la hilera de aves cautivas, las arañas y F procreando plantas. Es decir, se juntarían aquí las escenas de la fig. 30 (hilera de aves), con las arañas de la fig. 27, y el F de la fig. 28, incluyendo implícitamente a la fig. 26 (batallas de F contra los monstruos marinos).

A través del análisis de estos casos, vemos que en los ceramios multiescénicos no solamente se debe suponer que estos muestran ilustraciones de discursos hilados, sino que estos discursos se encuentran interrelacionados. Ellos forman

fragmentos de un discurso mayor que interrelaciona las partes.

Esta interrelación de los fragmentos del discurso se logra con el procedimiento expuesto en los casos. Como los fragmentos se intercalan y se superponen en algunas de sus subescenas, se puede construir una cadena de fragmentos que se unen precisamente en aquellas subescenas, las cuales aparecen en ambos fragmentos conectados. Esta aglutinación de fragmentos produce un andamio de un discurso mayor (fig. 41).

No vamos a seguir interpretando secuencias y aglutinando las escenas, como lo hemos expuesto con las fig. 25 a 31. De hecho sería posible construir un andamio más denso, por ejemplo utilizando las secuencias de las fig. 32 y 37, pero preferimos interrumpir este procedimiento aquí por dos razones. La primera es que queremos hacer explícito cual ha sido el camino real, por el que hemos avanzado. La segunda está relacionada con la primera: en el transcurso real de la reconstrucción del discurso hemos hecho repetidas veces la experiencia que la incorporación de escenas complejas nuevas por un lado tenía un carácter confirmatorio de una reconstrucción previa y también de ampliación del discurso. Para no obviar estos pasos, que permiten las pequeñas satisfacciones del investigador, aplazamos aquí la discusión de otras secuencias multiescénicas.

La inserción de escenas al andamio narrativo

Para situar escenas aisladas en el andamio hay que tomar en cuenta tanto las características de las imágenes concatenadas en este, como también indicadores secundarios que, como dijimos, pueden ser tenues y adquirir su significado recién en la

evaluación de indicadores de varias versiones de lo representado. También este paso es problemático ya que obviamente recurre a un margen de interpretación de la persona que hace la reconstrucción. Sin embargo, como los grandes lineamientos del discurso están dados por el andamio, las escenas aisladas adquieren más el carácter de ampliaciones. Para explicitar las razones por las cuales situamos a cada escena aislada, expondremos primero el resultado del procedimiento. Después discutimos los móviles para situar a estos agregados en el andamio. La razón de ello es que a la postre de esta manera resulta más fácil desarrollar la argumentación. La otra razón es que el proceso real de construcción ha tenido estas características. Una vez que se conocía en líneas generales el discurso subyacente, era más fácil la evaluación de significantes secundarios que han permitido la ubicación de las escenas aisladas.

Así que vamos a exponer el resultado (hipotético) de la averiguación de las interrelaciones de escenas, que se deja resumir brevemente como sigue: Hay una pugna entre las divinidades mayores adornadas con rayos: A (asociada con el día) y B (asociada con el cielo nocturno). B hace desaparecer a A. El mundo se vuelve oscuro. En medio de la oscuridad los objetos se levantan y vencen a los humanos. La victoria de B parece consagrada. En la oscuridad se levantan también una serie de monstruos marinos que atacan a los humanos. F, después de la muerte de la mujer tuerta, atrapa aves y empieza a luchar contra los monstruos. Muerto, o casi muerto, F es rescatado de sus batallas, y, elevado al cielo, es curado. Ya curado y convertido en generador de plantas alimenticias, F ayuda en la reaparición de A. A asciende al firmamento. El discurso termina en un equilibrio entre A y B. F equilibra la situación, y termina como creador de plantas en el cielo.

La moraleja, si hay tal, sería que se tiene que mantener

una especie de equilibrio entre contrarios, y que los humanos, con los cuales F está visiblemente más relacionado que el resto de divinidades, a pesar de guerrear entre ellos al servicio de A y B, tienen que preocuparse de conseguir este equilibrio. Más adelante discutiremos el sentido de tal discurso en una sociedad policéntrica, en la cual los señores parecen ser también representantes de las grandes divinidades.

Regresemos a la narración hipotética. Algunos de sus elementos constitutivos ya han sido esbozados en las secuencias presentadas con los casos 1 a 7. Ahora expondremos el eslabonamiento de imágenes y pasos narrativos. Después de presentarlo, discutiremos las razones por las cuales se ha optado por esta concatenación.

Paso 1. Los moche presentan a sus divinidades principales —un dios diurno (A) y otro nocturno (B), y a otros seres supeditados a ellos— sacrificios y ofrendas: cautivos, animales, frutos y productos manufacturados. También los animales participan en la entrega de ofrendas. Especialmente acerca de la captación de prisioneros, y también de la cacería y recolección de animales sacrificados, hay representaciones de todos los pasos hasta el sacrificio mismo (Lieske 1992: 113ss.; fig. 35).

Paso 2. A aventaja a B en la captación de prisioneros, probablemente con la ayuda de los animales (fig. 25; Golte 1994:47).

Paso 3. B trata infructuosamente de vencer a los animales con sus guerreros pallares (Golte 1994:44-45)

Paso 4. B causa la oscuridad en el mundo (fig. 25, fig. 39).

Paso 5. Aparecen los monstruos de la oscuridad. Estos pro-

vienen casi todos del mar, que pertenece al ámbito de poder de B (Golte 1993: 42ss.).

Paso 6. Los humanos preparan ofrendas manufacturadas para apaciguar a B (Golte 1994:57; Kutscher 1983: 156).

Paso 7. Las ofrendas manufacturadas son recolectadas por C (diosa luna) y G (dios búho), servidores de B (Golte 1994:67).

Paso 8. Los objetos, liderados por C y G, organizan una guerra contra los humanos (Kutscher 1983:267).

Paso 9. Los objetos capturan prisioneros (Golte 1994:71).

Paso 10. C y D (dios del mar) llevan a los prisioneros en embarcaciones de totora por el mar (fig. 25).

Paso 11. En la morada de B, los objetos son almacenados y se festeja la victoria (Golte 1994: 68, 69; fig. 25).

Paso 12. C se encuentra con B y le entrega una copa (fig. 2, fig. 3).

Paso 13. G y B realizan rituales de adivinación (Golte 1994: 87).

Paso 14. El dios F (héroe cultural), tras aviso del zorro, encuentra un cadáver femenino tuerto al que los buitres están devorando (fig. 30).

Paso 15. F y su ayudante J (iguana) persiguen a los buitres y los sacrifican (fig. 30).

Paso 16. El sarcófago de la mujer tuerta es enterrado con una serie de objetos (fig. 30).

Paso 17. F y J realizan el ritual de adivinación (Golte 1993: 65).

Paso 18. F se convierte en una mariposa-polilla (F46, F47, F48).

Paso 19. F consulta a G y realiza ritual de adivinación con G (Golte 1993:71).

Paso 20. Todavía en forma de mariposa-polilla F caza a un ave marina (Golte 1993:72; Golte 1994:96).

Paso 21. F baja al reino de los muertos. Los muertos y parejas anal-eróticas le ayudan. Los muertos festejan la llegada de F (Donnan 1982a: fig. 22, 23).

Paso 22. F se adentra en una embarcación de totora al mar (Golte 1993:75).

Paso 23. F lucha con un monstruo-cangrejo (K) (Golte 1993: 87).

Paso 24. F pesca al monstruo-pez (O) (Golte 1993:91).

Paso 25. F pesca a la raya (R) (Golte 1993:93).

Paso 26. F es arrastrado por la gigantesca ola antropomorfizada (Golte 1993:81).

Paso 27. F lucha contra una morena (Golte 1993:111).

Paso 28. F pierde su tocado característico (Golte 1993:85).

Paso 29. F enfrenta a un monstruo-estrombus (P) (Golte 1993: 99).

Paso 30. F pelea contra un monstruo-erizo (X) (fig. 26; Golte 1993: 95).

Paso 31. F se enfrenta a una malagua (O) (fig. 26; Golte 1993: 89).

Paso 32. F pelea contra un monstruo-pulpo (T) y es herido (Golte 1993:101).

Paso 33. El ayudante J y un zorro (L) organizan la ayuda a F (Golte 1993:101).

Paso 34. Aves marinas llevan a F a la tierra (F41; fig. 26).

Paso 35. F es apoyado por aves y por J (Golte 1993:103).

Paso 36. F seca sus cabellos (fig. 40).

Paso 37. F sacrifica estrombus a B (fig. 30).

Paso 38. El zorro hurta frutos de ishpingo (Golte 1994:101-102).

Paso 39. Los animales con J ofrecen sacrificios a B (Golte 1993:107).

Paso 40. B convertido en cangrejo-ciempies eleva a F al cielo (fig. 39).

Paso 41. Curandera cura a F (Golte 1994:115).

Paso 42. F vence al "monstruo de la oscuridad" (S) (Golte 1993:109).

Paso 43. Con ayuda de F, y sacrificios humanos, A sale de una cueva en las montañas, donde parecería haber estado recluido (A17, A19).

Paso 44. A vence a los objetos, dialoga con F (fig. 28).

Paso 45. A regresa al firmamento con la ayuda de F y una escalera construida por arañas (fig. 27).

Paso 46. A través de relaciones con mujeres F da muestras de haberse convertido en creador de plantas alimenticias (fig. 29).

Paso 47. Regreso al orden. B muestra su respeto a A (fig. 1).

Paso 48. Baile de soga circular de los moche expresa veneración a divinidades A y B (Golte 1994:130).

Paso 49. Los moche llevan ofrendas para F (Kutscher 1983: 127).

La sustentación de esta secuencia narrativa

Con los ceramios multiescénicos ya presentados disponemos de un andamio narrativo que cubre de forma secuencial la mayor parte de los pasos narrativos expuestos. La figura 41 muestra este andamio.

En lo subsiguiente vamos a discutir las escenas que no están incluidas en este andamio.

(3) Los pallares están asociados con B por su tocado y por otros elementos de su indumentaria (Larco 1943). Los venados a su vez no solamente aparecen como victimados por cazadores de B, sino que llevan frecuentemente la indumentaria de A. La batalla entre venados y pallares se realiza a la luz del día. Así que si se trata de ubicar la escena en la secuencia su único lugar posible es antes del oscurecimiento. Esta ubicación correspondería también a la lógica de la trama, B trataría de obtener el mismo objetivo con una acción bélica "normal", y no las "excepcionales" que tipificarían sus pasos posteriores. Si bien su ubicación es algo hipotética, por no existir una tal concatenación de imágenes sobre un ceramio, hay una participación importante de los venados en las ofrendas a B antes de

la curación de F. Por lo mismo incluimos el enfrentamiento con los pallares en nuestra secuencia narrativa.

(5) Ya en Kutscher (1950a:56) aparecen los monstruos de la oscuridad junto con la representación de la oscuridad representada. Así que hay una asociación inmediata. En una serie de ceramios los monstruos aparecen juntos con el cielo estrellado, otro indicador de la desaparición del astro diurno, que acompaña también la mayor parte de la trama que sigue.

(6) Las escenas de fabricación de artesanías no son muy frecuentes. La pintura más famosa es sin duda alguna la de la fabricación de tejidos del Museum of Mankind, frecuentemente reproducida (por ejemplo en Hocquenghem 1987: fig. 37; Donnan 1978: fig. 103). Ya en esta hay pequeños indicadores de ofrendas similares a las dedicadas al dios B en las escenas de "badminton". En Kutscher (83: fig. 153a) hay gente con los atuendos de "B", que lleva productos manufacturados. Además, las escenas de ofrendas bajo el cielo nocturno, asociadas con F que está invocando a B, muestran los bultos con los objetos (Golte 1994:61; Hocquenghem 1987: fig. 68).

(7) La recolección de las ofrendas manufacturadas por C y G, como aparece en Hocquenghem y Lyon (1980: fig. 7), o por los receptores búhos de ofrendas de B (Kutscher 1983:157), o por los sacrificadores-murciélagos de B es visiblemente la precondición de la escena (8). En la misma dirección apunta la escena de recolección de objetos por macanas humanizadas en Lavalle (1985:92-93) y finalmente la impresionante acumulación de objetos en el templo de B, ofertados a este por C (McClelland 1990: fig.50).

(13) Casi todos los actores principales de la narración se dedican al juego de pallares y palitos. B juega con G, G juega con F, F juega con J, el zorro juega con el venado, el venado juega con el perro, aves marinas juegan con aves marinas. Estos juegos por analogía con juegos similares son interpreta-

dos como un tipo de adivinación de hechos futuros. Lo interesante de las agrupaciones de jugadores es que los contrincantes en el juego son aliados en la acción narrativa. B juega con su mensajero G, F juega con su ayudante J, el zorro juega con el venado que lucha por el mismo bando, al igual como perro y venado, y las aves entre sí. Esto deja suponer que la relación entre F —mariposa-polilla— y G no es considerada antagónica en el momento del juego.

La implicación de este tipo de agrupación en que se juntan personajes no antagónicos es posible de sustentar. Se trataría de adivinar el futuro dentro de un grupo cooperante, más que en un juego competitivo que decidiría la victoria de uno de los jugadores sobre el otro. Un migrante de la sierra de Trujillo nos mostró en 1987 pallares con diferentes dibujos, y palitos, que los jugaba tirando los palos y recogiendo pallares antes de que terminaran de caer los palos. Según él, las diferencias en los dibujos significaban jerarquías de guerreros. La guerra del futuro se decidía según los rangos de pallares que se lograba acumular.

Hemos insertado las escenas de juego en situaciones donde hay cambios significativos en el curso de los acontecimientos. La estructura de la narración de fondo no cambia con la señalización de estos puntos de inversión y de viraje. En este sentido las escenas (13) y (19) son quizás parte de una misma determinación general del futuro, que incluye a todos los actores de la narración subsiguiente. Es esta la razón por su ubicación en sus respectivas posiciones. Por cierto que el juego entre B y G contiene una particularidad: junto a los pallares aparecen los frutos de "ulluchu" e "ishpingo", que adquieren también en la narración siguiente el carácter de objetos decisivos (Hocquenghem 1987: fig. 157).

No hay ninguna duda sobre la interrelación "entre las escenas 22 a 36 y 42. Con mucha frecuencia aparecen en un ce-

ramio dos escenas combinadas que muestran su concatenación. El problema es que no es tan frecuente una combinación de más de dos escenas que podría ayudar a la construcción de una secuencia válida entre los diversos segmentos. Ya hemos discutido las interpretaciones de Castillo y de Bourget de la secuencia de una parte de las confrontaciones y otras escenas concatenadas en el caso del ceramio de la fig. 2. También Lieske (1992:177ss.) ha tratado de construir una secuencia. Ella postula la confrontación de la divinidad F con sus adversarios en el siguiente orden: D, K, R, S, P, O, B, T. Si bien Lieske razona esta secuencia, pensamos que en ella existe un problema por la utilización de combinaciones de dos confrontaciones para la construcción de una cadena totalizante, por el simple hecho que los moche parecen haber pensado que algunas de las batallas tenían más importancia que otras. Esto se traduce en que las batallas consideradas más importantes aparecen con bastante más frecuencia, por ejemplo, las confrontaciones con el monstruo estrombus P o la raya R aparecen más seguido que la batalla contra el erizo X. Estas diferencias de énfasis se traducen en que las más frecuentes aparecen concatenadas en más ceramios, y las menos frecuentes no se ubican con precisión en la cadena de luchas de F contra sus adversarios (Lieske 1992: 177ss.).

Una primera hipótesis podría ser que los moche mismos no hubieran tenido una idea uniforme sobre la secuencia de los enfrentamientos de F. No hay ninguna prueba para esta hipótesis, por el contrario: hay algunas indicaciones que los moche tenían ideas definidas sobre inicio y fin del ciclo de batallas, y también hay concatenaciones entre segmentos que aparecen en asociaciones repetidas. Así que tendremos que partir de la idea que los moche tenían una idea bastante definida sobre la secuencia.

Empecemos entonces con la fig. 26. Aparte de que los di-

bujos sobre el borde del ceramio constituyen una secuencia, en esta figura hay dos indicadores de cambios. El más prominente es el cambio de tocados. Algo menos visible es el cambio de la condición física de F. Sin embargo, esta es frecuentemente tematizada en otros ceramios, en ellos F varía de un aspecto físico "joven", arrugas en menor cantidad, hasta una apariencia de enfermo con un físico que lo acerca a una situación esquelética.

Veamos el problema del tocado. Sin duda alguna el cambio del tocado de F es algo importante. Con su nuevo tocado F alcanza una condición nueva. El cambio del tocado es tematizado en la fig. 26, como ya lo dijimos, y la pérdida del tocado de felino es representado en los ceramios citados en la crítica a Castillo. Si bien el cambio del tocado podría ser indicador de una subdivisión de la secuencia de confrontaciones en antes y después de la pérdida, y el uso de un mismo tocado es bastante consistente, el cambio lo realiza recién saliendo del agua sobre el dorso de un ave marina (F41) o apoyado por las aves como en la fig. 26.

Otro indicador de secuencia sería que en una serie de representaciones tanto el pez (Q), como la raya (R) son pescados por F desde su bote. En algunas de ellas aparece incluso con las aves amarradas a la proa de la embarcación (Museo Larco y Colección W.G.-Oberwinter). Como posteriormente F es arrastrado por la ola antropomorfizada, pez y raya podrían situarse al principio del ciclo de batallas. Sin embargo, la pesca de la raya (R) y del pez (Q) aparece también con F trasfigurado en cangrejo (K). Así que hay que suponer que la victoria sobre K antecede a las victorias sobre Q y R.

Una segunda pregunta tiene que ver con el final de la secuencia de confrontaciones y el origen de la herida de F. En la lucha con el pulpo (T), aparece como escena lateral la presencia del zorro y de la iguana como observadores; esta pre-

sencia introduce a la secuencia de la curación. Suponemos que la confrontación con T antecede inmediatamente al rescate por las aves. Esto es consistente con la herida punteada en el muslo de F cuando este aparece en la playa. Resultaría adicionalmente convincente si vemos la importancia de T como sacrificador en las primeras fases moche.

El monstruo estrombus (P) es muy prominente entre los monstruos marinos que aparecen en la noche. La confrontación con él, sin embargo, no se deja ubicar fácilmente en la secuencia. La situamos antes de la confrontación con O y X por lo que se ve en la secuencia fragmentada publicada por Larco (1948:75).

La escena en la cual F se seca su cabello (36) visiblemente esta emparentado con su rescate por las aves marinas (fig. 40). La razon principal es que en ella F se encuentra sin tocado. La otra es que la representación se desarrolla al parecer en un templo de las aves. Las murallas exteriores del edificio llevan sus efigies. El templo esta situado en una isla, si interpretamos las imágenes de animales marinos, en parte los contrincantes de F, en el cuerpo de la vasija como ambiente marino (fig. 40 y otra en Donnan 1976:176).

Ya hemos visto que el dios F herido y J ofrecen a B un cargamento de estrombus en la secuencia del entierro de la mujer tuerta. Esto es particularmente importante, ya que la presencia de los monstruos marinos, que provienen del ámbito de B, se genera en la oscuridad desencadenada por el mismo B, por lo que las luchas de F podrían ser interpretadas como acciones de F contra B. Por tanto la participación de F y J portando ofrendas para B, parece ser una precondición para la curación de F por el mismo B. Pertenecen a estas ofrendas las escenas de "badminton", de "purificación y expulsión de las enfermedades", como diría Hocquenghem. En una de estas participan J y el perro de F, con otros animales:

venados, felinos y perros. En otras, los humanos participantes muestran la indumentaria de F. Pero también los sacrificios bajo el arco del cielo nocturno hay que ubicarlos en este punto. En varios aparece el mismo F con aspecto de muerto, (Kutscher 1983:126) con tocado nuevo, rogando y ofreciendo sacrificios a la Vía Láctea (B).

De los sacrificios se podría pasar directamente a la elevación al cielo y la curación de F. Sin embargo, parece que alrededor de estos sacrificios hay que insertar algunas otras escenas. Devigne (1993) publicó un ceramio, cuya secuencia es única (no conocemos otra versión). Vemos su desarrollo en la fig. 32. La secuencia está relacionada con otras escenas, especialmente las que Kutscher llamó "de badminton", y otras en las cuales el dios F es elevado al cielo por un cangrejo ciempiés. A primera vista no es fácil determinar los límites de las subescenas del conjunto. Una primera aproximación permite observar la distribución de los dibujos sobre el cuerpo del ceramio. Cuando un ceramio de asa estribo muestra dos escenas, estas cubren por lo normal los espacios del cuerpo globular debajo del arco del estribo, y no la parte que es visible de perfil. En el caso del presente ceramio, las dos caras principales muestran al personaje sobre la pirámide que recibe a un animal prisionero que le es entregado por el búho G. La cara opuesta presenta a una serie de animales, especialmente dos con atuendo de guerrero, que llevan a un tercero, el cual esta atado. Una de las caras laterales muestra al búho G y a la iguana J junto a la rampa que sube a la pirámide; y la otra al zorro en relación con el mismo personaje que se encuentra sobre la pirámide. En la propia asa estribo aparece tres veces el mismo personaje en una relación estrecha con el cangrejo-ciempiés. Hay indicaciones suficientes que permiten afirmar que el personaje es el dios B. Subdividimos los dibujos en tres escenas. La primera sería la rela-

ción entre el zorro y el dios B, que ha bajado de un anda. No puede formar parte de la escena que tiene lugar sobre la misma pirámide, porque ahí aparece el mismo personaje B. El zorro, a su vez, no puede formar parte de la escena de la pirámide porque está de espaldas a una de las divinidades principales. Lo mismo vale para los animales que acompañan al animal prisionero. Están de espaldas a B y al zorro. La fila superior de animales sentados podría estar relacionada con el zorro, si bien parecen más formar parte del conjunto de los animales con prisionero. La iguana al lado de la rampa y el búho podrían formar parte de una procesión que se encamina hacia B ubicado sobre la pirámide. Esto es menos probable, porque el búho por lo normal recibe un objeto o un personaje sacrificado y lo entrega a B. La semejanza del animal entregado por el búho con el animal sobre el trono, así como la similitud de los adornos del anda sobre la cual va el animal prisionero y de la pirámide (cabezas de búho estilizadas) dejan sospechar más bien una secuencia temporal. El animal entregado no es fácilmente identificable. Su tocado parece ser una cabeza de macana. El cuerpo es algo deforme. Un ceramio que muestra al mismo ser en actitud de adoración o respeto se encuentra en Parsons (1980: fig. 414). Si bien sus orejas se parecen a las de un zorro, nos inclinamos a identificarlo como perro. Para resumir: el ceramio muestra probablemente tres escenas:

1. Una conversación entre B y el zorro,
2. Una presentación de un prisionero-ofrenda para B, y
3. La recepción del prisionero por B.

La pintura del ceramio se leería entonces de derecha a izquierda. Suponemos el inicio de la secuencia por analogía con otras escenas de sacrificio que terminan con el dios en la pirámide y por plausibilidad, especialmente en relación con

las otras escenas emparentadas. La dirección de la lectura esta dada por personajes en movimiento que se encaminan hacia personajes estáticos o parados.

Obviamente las imágenes contienen más informaciones, que preferimos interpretar a la luz del conjunto de otras escenas. Sólo una anotación. Suponemos que el zorro conversa con B, porque los dos personajes no tienen armas, y más aun, B ha depositado su escudo en el anda, de la cual se ha levantado.

Esta secuencia nos remite por un lado a los acontecimientos que preceden al oscurecimiento del mundo, en los cuales están involucrados los animales. Por otro, se vincula por medio del zorro, presente tanto en el encuentro de la mujer tuerta, como en el de la victimación de F, a estas dos, y a través de la escena del sacrificio a B en presencia de un lagarto —probablemente J— se vincula a otras similares de purificación. Pero quizás lo más importante de la secuencia sea el aspecto de B, tanto en la conversación inicial con el zorro, como cuando esta sobre la pirámide, y también en las tres imágenes de él sobre el asa estribo. En todas ellas B aparece transfigurado en el cangrejo-ciempiés, que eleva a F para su curación. Por las razones expuestas, nos parece lícito situar a la secuencia de la fig. 32 como una versión más compleja de los sacrificios que preceden a la curación de F.

Ahora bien, con esta ubicación tenemos al zorro tanto en la escena final de las confrontaciones marinas, como también antecediendo los sacrificios que preceden a la curación. En las ofrendas de F a B aparece cargando estrombus (Kutscher 1983:305), en las ofrendas de J y el perro de F a B participa junto con venados y felinos (Donnan 1985:378) Esta vinculación del zorro nos permite ubicar en este contexto dos escenas en las cuales él aparece. La primera (escena 38) es una en la cual se ve al zorro acercándose a un árbol de ishpingo

encerrado entre muros de templo y estaquería de maderas (Golte 1994:101). Como hay otras imágenes en las cuales el zorro aparece corriendo con los frutos de este árbol atados a su cintura (Golte 1994:102), o sosteniéndolos con sus pies (Lavalle 1985:133), suponemos que él roba estos frutos, que son uno de los ingredientes explícitamente presentes en la curación de F.

La segunda escena es la captura del zorro por G, emisario de B, bellamente pintada sobre un canchero del Museo Nacional de Antropología (Golte 1994:103). Esta captura explicaría su presencia frente a B en la escena inicial de la fig. 32.

No queremos ocultar que sospechamos que así como el zorro roba frutos de ishpingo, un mono obtiene *ulluchu* de modo semejante. En un ceramio del Museo Nacional de Antropología y Arqueología de Lima el mono aparece escondido en una vasija; en otros ceramios es frecuentemente representado al lado de una vasija del mismo tipo. Junto con las vasijas recolectadas por los emisarios de B el mono puede haber llegado a la morada de B y haberse adueñado del *ulluchu*, que por lo normal rodea a B. Esto a su vez terminaría con el mono prisionero con el *ulluchu* en la mano frente al cielo nocturno (Kutscher 1950:8). El mono participa también en las ofrendas bajo el cielo nocturno (Hocquenghem 1987: fig. 73). Esta sospecha se liga con la imagen del F creador, de cuya unión con una mujer, brota un árbol en el cual crecen *ishpingo* y *ulluchu*, y sobre sus ramas juegan los monos (fig. 29). Sería además una explicación de la presencia de monos en las asas-estribo de muchos ceramios vinculados con la epopeya de F, que aumenta incluso después de la época moche, hasta la época chimú.

Con estas explicaciones estaría cubierta la secuencia narrativa hasta la victoria de F sobre el monstruo de la oscuridad, el que aparece muchas veces asociado con la luna menguante (escena 42).

(43) No hay ninguna representación pictórica de la escena que muestra a A saliendo arrastrándose con la ayuda de F de una cueva en el ámbito donde ocurren los sacrificios humanos en las montañas (Benson 1972: fig. 2-2). En otras parecidas sostiene una botellita con cal, como si hubiera estado consumiendo coca para mantenerse despierto durante su cautiverio (A17, A19). Hay una gran cantidad de ceramios que muestran sacrificios humanos en montañas. En muchos de ellos F y J se asoman entre las montañas. Agregamos esta escena aquí por plausibilidad, ya que debe anteceder a la pelea contra los objetos, pues para entonces A ya ha salido de su cueva y hay luz, por tanto no puede ubicarse tampoco en la secuencia nocturna.

(46) En realidad, la capacidad creadora de F es una consecuencia de toda su travesía por el mundo de la oscuridad. Hemos situado la escena que muestra su capacidad creativa al final de su epopeya, porque en ella aparece con su nuevo tocado y alcanza un lugar en el cielo. Su relación con una mujer en este contexto no deja de ser simbólica, si seguimos las interpretaciones de Zuidema u Hocquenghem sobre el orden andino. El día tendría un carácter masculino, la noche un carácter femenino. F junta en sus travesías ambos mundos y ambos principios. De ahí nace su capacidad de creación. La fig. 33 muestra bellamente la relación entre amenaza y acoplamiento de hombre con mujer. Es una situación liminal en la cual el coito desata todo tipo de monstruos. Por consiguiente la relación de F con la mujer resumiría sus aventuras y explicaría su capacidad creadora.

(47) En esta escena que muestra a los dioses mayores (fig. 1), la presencia respetuosa de C y B mientras A recibe alimentos indicaría el regreso al equilibrio entre ellos. Ya Quilter la había ubicado después de la rebelón de los objetos. Esta imagen tiene casi el carácter de un "final feliz" (happy ever

after) después de las pugnas precedentes. No es casual la representación de los animales detrás de A. Tampoco es casual después de la historia antecedente que B haya incorporado a su tocado al puma de F.

(48) Ubicamos el baile de soga después de las aventuras por varias razones. En los bailes participan A y B, también algunas veces F y J. Participan también humanos, que por su indumentaria muy diversificada parecen pertenecer a grupos diversos. Los instrumentos musicales que acompañan a los danzantes cumplen una función liminal. Las antaras en por lo menos una de estas escenas son juntadas por una soga (Golte 1993:113). Si nos guiamos por el manejo y la simbología tonal de estos instrumentos, que se tocan en parejas (masculino-femenino), como es generalizada hoy entre la población andina, el significado resulta obvio. La soga junta los dos principios, el de A y el de B. F y el baile de la soga afirman la complementaridad de los contrarios.

(49) Las ofrendas para F, por lo normal corredores humanos o animales humanizados con tocados que muestran el emblema de F (por ejemplo en Donnan 1978: fig. 120), son visiblemente el resultado de sus logros. Por eso consideramos que con ellas concluye el ciclo.

La fig. 37, leída de izquierda a derecha, resume en una secuencia multiescénica el hilo conductor de la narración: el alacrán aparece en la corte de B (fig. 3) y simboliza probablemente, como también el cangrejo-ciempiés, a la Vía Lactea, es decir el cielo nocturno, el que en el original del dibujo está simbolizado por los círculos (estrellas); F se enfrenta en plena oscuridad a los monstruos marinos representados por la ola antropomorfizada; F es llevado al cielo y se convierte en creador, generador de plantas; y el final es el baile circular de soga.

V

INTERPRETACIÓN

Un mito de la naturaleza expuesta debe haber tenido un significado central para la sociedad mochica.

Existen básicamente dos modelos que se utilizan para discutir el orden político entre los moche. Uno supone la existencia de una serie de jefaturas (cazicazgos) relativamente independientes que controlarían uno o varios valles. Los señoríos habrían estado articulados simplemente por lazos étnicos, lengua y religión. El otro modelo partiría del anterior. Supone, sin embargo, la existencia de un poder más centralizado, de carácter religioso o cívico-religioso, por encima de los diferentes señoríos.

El mito podría tener sentido en ambos modelos políticos. En el primer caso legitimaría el respeto, más allá de las diferencias entre señoríos, del equilibrio entre ellos. El dios F, como divinidad activa del ciclo, permitiría invocar constantemente el derecho a la existencia de contrarios.

En el segundo caso, la existencia de un actor integrador, el dios F, podría permitir la justificación de un poder integrador necesario para equilibrar el dualismo inherente en la naturaleza y la organización social según la concepción moche.

En el caso del Señor de Sipán, y semejantes, se ha podido ver la interrelación estrecha entre divinidades y personajes de poder. El Señor de Sipán representaría al dios B. Por su

parte, el "jefe guerrero-sacerdote" excavado por Strong en el valle de Virú (Strong 1947), sería un representante poderoso, por lo menos a nivel de valle, del dios F. Si aceptamos esta hipótesis, compartida por Bourget (1991), a pesar de que también hay algunos indicios de que el "warrior priest" podría representar a A, como piensa Berezkin (1983), tendríamos así por lo menos una manifestación clara de F en el sistema de poder. El "warrior-priest", enterrado en el valle de Virú, probablemente no ha sido un jefe de todos los moche, cuya concentración de poder más grande en aquel entonces (Moche IV), si seguimos a Shimada, debe haberse encontrado en el área de Moche-Chicama. Sin embargo, puede haber sido parte de una jerarquía relacionada con la veneración a F. En esta dirección apunta también la importancia de F en la derivación de derechos de agua, cuando se junta con *varias* mujeres, encabezando quizás *varios* patrilinajes afines, jerarquizados por orden de llegada (Golte y Hocquenghem 1987).

Ahora bien, no hay que suponer que la estructura de poder moche haya permanecido invariable desde sus inicios hasta el fin. Se podría suponer una centralización progresiva en el tiempo, un paso del primer modelo político al segundo. Este cambio no necesariamente tiene que haber sido producto de una expansión bélica paulatina o repentina. Las propuestas de Moseley acerca de la importancia de catástrofes prolongadas en la historia mochica (Moseley 1992:209ss.), y la observación sobre la incidencia regional de este tipo de catástrofes con el *niño* de 1578 y los posteriores (Huertas 1987) podría ilustrar el desencadenamiento de cambios semejantes a nivel político. Si bien es probable que el proceso de centralización no se explique únicamente por los fenómenos atmosféricos, este puede haber sido precipitado por estos. Un cambio de organización de esta naturaleza debe haberse reflejado a nivel de discursos. También Bawden (1994b) argumenta

en este sentido. Shimada (1994) reúne los argumentos alrededor de los modelos sociales y ofrece los datos para discutir las variaciones ambientales que precederían a una centralización moche en el período IV, que según él cedería paso a una segunda centralización alrededor de Pampa Grande después del *niño* prolongado de 562 a 594 d.C.

Una historia como la epopeya de F en la corrección del desequilibrio causado por una victoria de B, Señor de la Vía Láctea y de Todas las Aguas, podría ser una forma apropiada para expresar incidentes causados por un *niño* extremo en la costa norte. De hecho, el mito se presta para ser interpretado como una explicación y descripción mochica de un *niño* extremo. El dios B, como Señor de la Noche y de las Aguas, provocaría un acontecimiento en el cual el sol desaparece, los monstruos acuáticos salen de sus moradas y las cosas se levantan contra sus dueños humanos. No parece tan fuera de lo posible pensar en una inusitada nubosidad, lluvias extremas, inundaciones que destruyen los bienes y amenazan las vidas de los moche. Ni sería demasiado arbitrario imaginar ante esta situación el afianzamiento de un dios, y también una dinastía salvadora, como lo muestra por ejemplo la historia de Naylamp.

No parece adecuado buscar *un* acontecimiento de esta naturaleza para explicar la existencia del mito. Basta que haya existido, por la forma recurrente del fenómeno del *niño*, una explicación del mismo que partiera de un desequilibrio de poderes entre las divinidades principales y de la necesidad de una recomposición por un intermediario, para que en caso de un acontecimiento grave y particularmente prolongado, este mito salte al primer plano.

Ahora bien, es bastante visible que las historias de las aventuras de F *son* casi *tema único* en las representaciones de lo que se conoce como Moche IV y V. Suponiendo que la se-

cuencia de Larco corresponda realmente a una secuencia temporal, vemos que los ceramios de Moche I a III tematizan más alrededor de las divinidades A y B y sus respectivas cortes. Lo mismo observó McClelland (1990) haciendo ver cómo en Moche IV y V aumentan "escenas marítimas", que son las aventuras de F, y del transporte de objetos por C y D después de la rebelión de los objetos.

Los acontecimientos que causan la preponderancia de F deberían haber ocurrido entonces entre Moche I-III y Moche IV y V. Sin embargo, este cambio no se puede observar solamente en el mito representado, sino en la forma de la representación. Parece que en las primeras fases basta la presentación de un personaje, símbolo, objeto, etc. para que este sea comprensible al observador moche. A partir de Moche IV, y especialmente en V, sin embargo, los moche inventan, o trasladan a la cerámica, una forma de exponer escenas muy complejas, historias que en algunos casos, como hemos visto, alcanzan el nivel de "bandes dessinées" o "historietas". A falta de escritura, este podría ser un medio muy adecuado para formalizar, canonizar y trasmitir un nuevo discurso.

En caso de que la secuencia de Larco no corresponda a una secuencia temporal, sino a una distribución espacial de estilos y tradiciones de talleres ceramistas, F y su tradición probablemente estarían situados en la parte sur (Chicama, Moche, Virú, Chao, Santa, Nepeña), ya que un número considerable de los ceramios discutidos proviene de esta zona. También en este caso podría existir un vínculo a nivel de acontecimientos relacionados con el *niño*, ya que la incidencia del fenómeno por lo general es mayor más al norte. La salvación surgiría del sur. Sin embargo, esta insinuación no puede sustentarse ni siquiera como hipótesis por falta de evidencias. Urge la excavación de varios talleres de ceramistas y un análisis estratigráfico de sus desechos en el cual participen

también profesionales experimentados en el análisis de la iconografía. En todo caso, si seguimos la argumentación de Shimada (1994) que sostiene la existencia de un proceso de centralizaciones, que se iniciaría en el sur en Moche IV, para alcanzar mayor magnitud después del *niño* prolongado y catastrófico de la segunda mitad del siglo VI, quizás habría una posibilidad de combinar las dos vertientes de interpretación.

En este contexto los recientes trabajos en la Huaca de la Luna (Uceda, Morales, Canziani y Montoya 1994) abren una nueva pista. Por una serie de características los murales descubiertos parecen pertenecer a la fase II o III de Moche. Muestran, tanto en formas geométricas como en relieves que imitan formas naturales, a los sacrificadores que aparecen como adversarios de F en sus batallas, especialmente T. Este es un sacrificador prominente de la corte de B. En las tumbas de Sipán mantiene un lugar principal como protector de B. Si ocupa un lugar destacado en la decoración de la huaca, se debería suponer que el santuario central hubiera estado ocupado por B en la fase de construcción a la cual corresponden los murales. Por su parte los murales descubiertos por Seler en 1910 y publicados por Kroeber en 1930 (Quilter 1990), que deben haber pertenecido a la última fase de la construcción del mismo edificio, ya que se encontraban en la plataforma superior, son de una naturaleza bastante diversa. Su estilo cursivo y libre, menos hierático, los acerca más al estilo de las pinturas de los ceramios de las fases IV y V. Pero no solamente su estilo, sino principalmente su temática permite ubicarlos fácilmente en el discurso que estamos analizando: presentan a la rebelión de los objetos. Ahora bien, incluso si en esta última etapa B hubiera seguido ocupando el santuario mayor del templo, los murales de la antesala lo hubieran situado en otro contexto que el de los murales descubiertos en los últimos años. También F podría haber tenido algun lugar

de veneración en algun templo de las fases tardías, en cuyas paredes se graficaban escenas de la narración analizada en este trabajo.

Ya McClelland (1990) indicó que los íconos de las últimas fases de Moche aparecían también en épocas posteriores y, se podría agregar, contemporáneas. Stumer (1958: fig. 5) excavó, por ejemplo, en el valle del Rímac un ceramio de la cultura Lima que a todas luces representa los juegos de pallares de F y J. Moche-Wari muestra claramente pasos narrativos de las aventuras marinas de F, por ejemplo su hundimiento por la ola antropomorfizada (Devigne 1993:97-100) o la pesca de pez y raya (Amano, s.a.: fig. 0033), o el juego de pallares entre F y J (Devigne 1993:77-78). Pero también los ceramios chimú los presentan con suma recurrencia. En este caso, la forma de representación son bajo relieves estampados en ceramios de fabricación masiva. Es interesante en los ceramios chimú que el detallismo explicativo moche, que individualiza metódicamente los actores, ceda el paso a representaciones, cuyos fabricantes no deben haber tenido dudas de que sus espectadores inmediatamente pudieran reconocer a los actores sin muchos detalles explicativos. Dada esta continuidad hasta los siglos inmediatamente anteriores a la conquista, resulta realmente lamentable que nuestros conocimientos sobre mitos de la costa norte en el siglo XVI no hayan pasado mucho de lo ofrecido por Cabello y Calancha.



Fig. 1. Tema de la "presentación"



Fig. 2. El dios B y la divinidad C



Fig. 3. El dios B y la diosa C

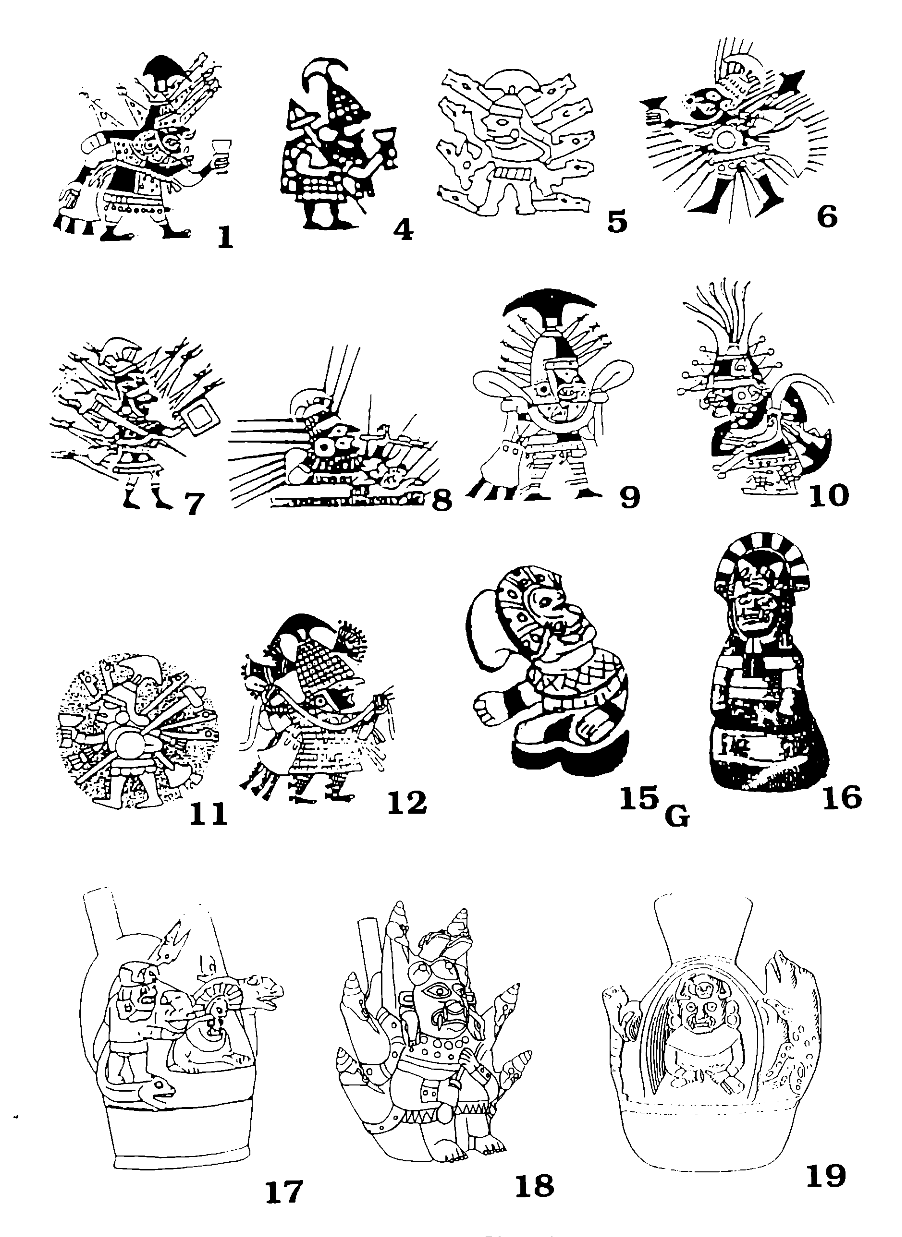


Fig. 4. El dios A

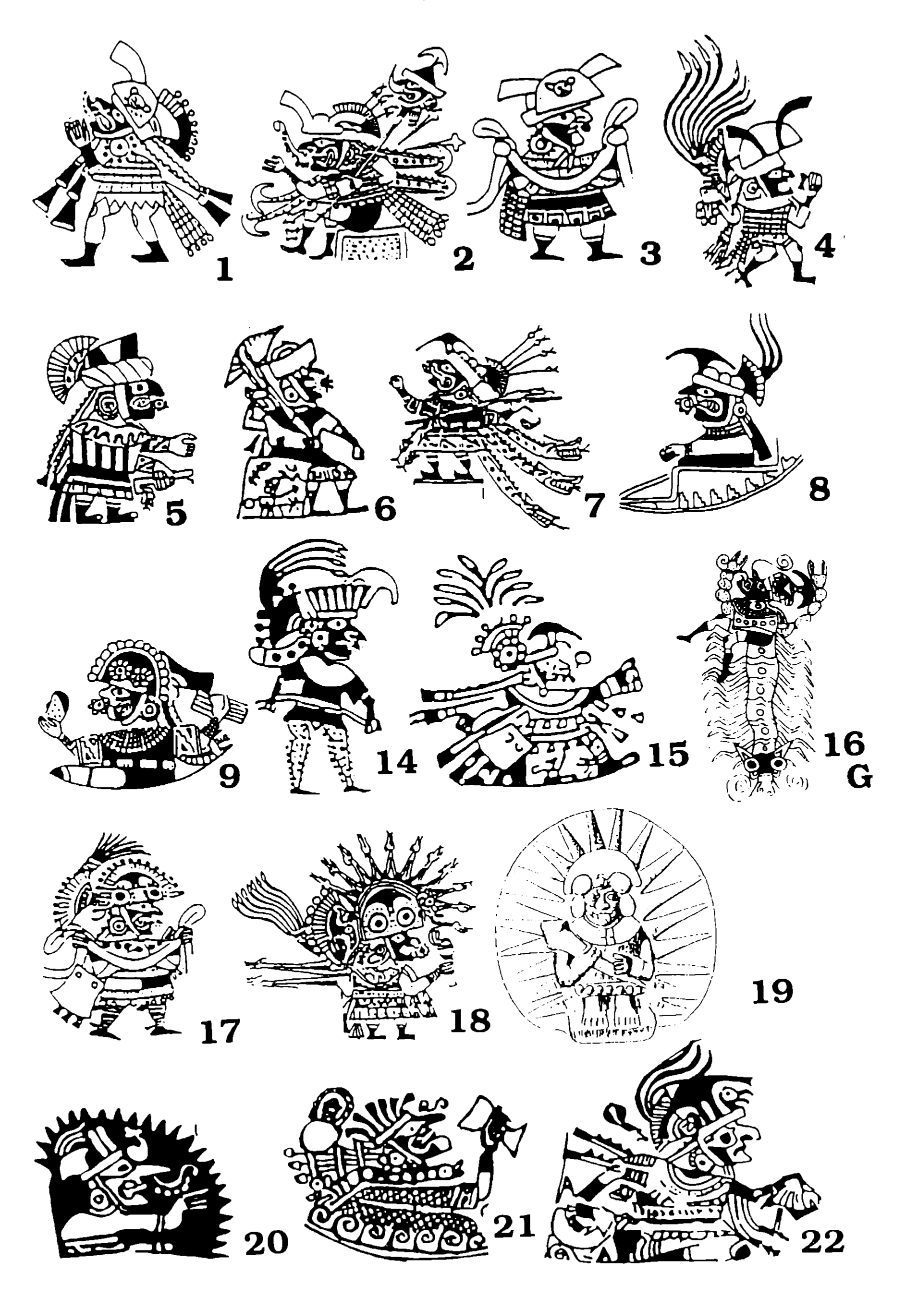
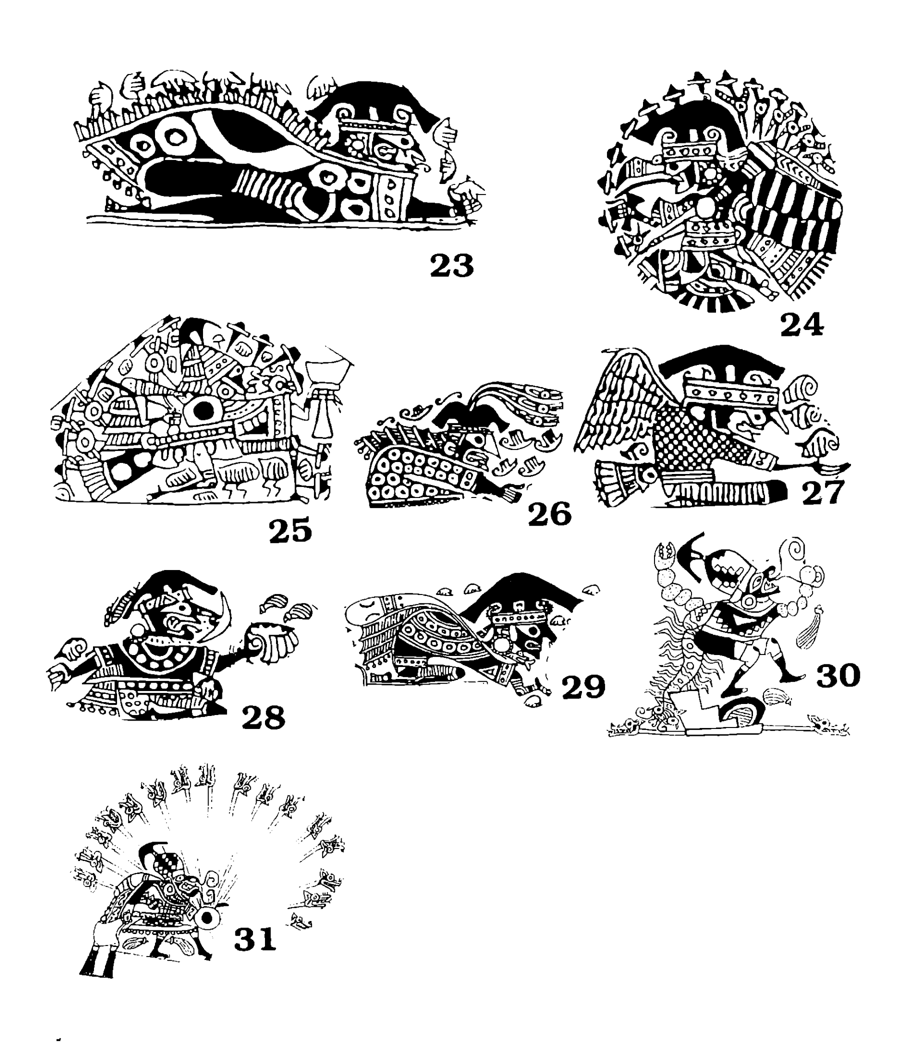


Fig. 5. El dios B



El dios B

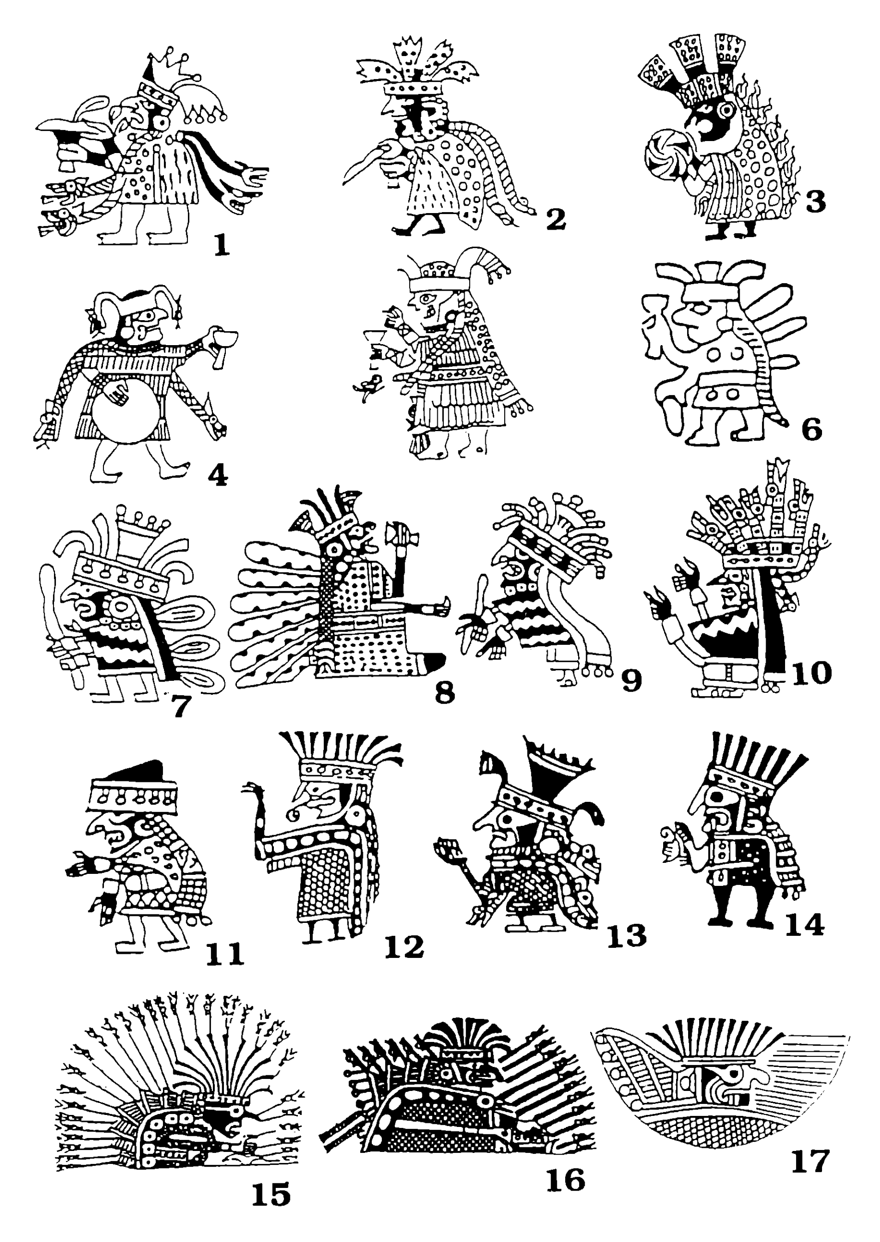


Fig. 6. La diosa C

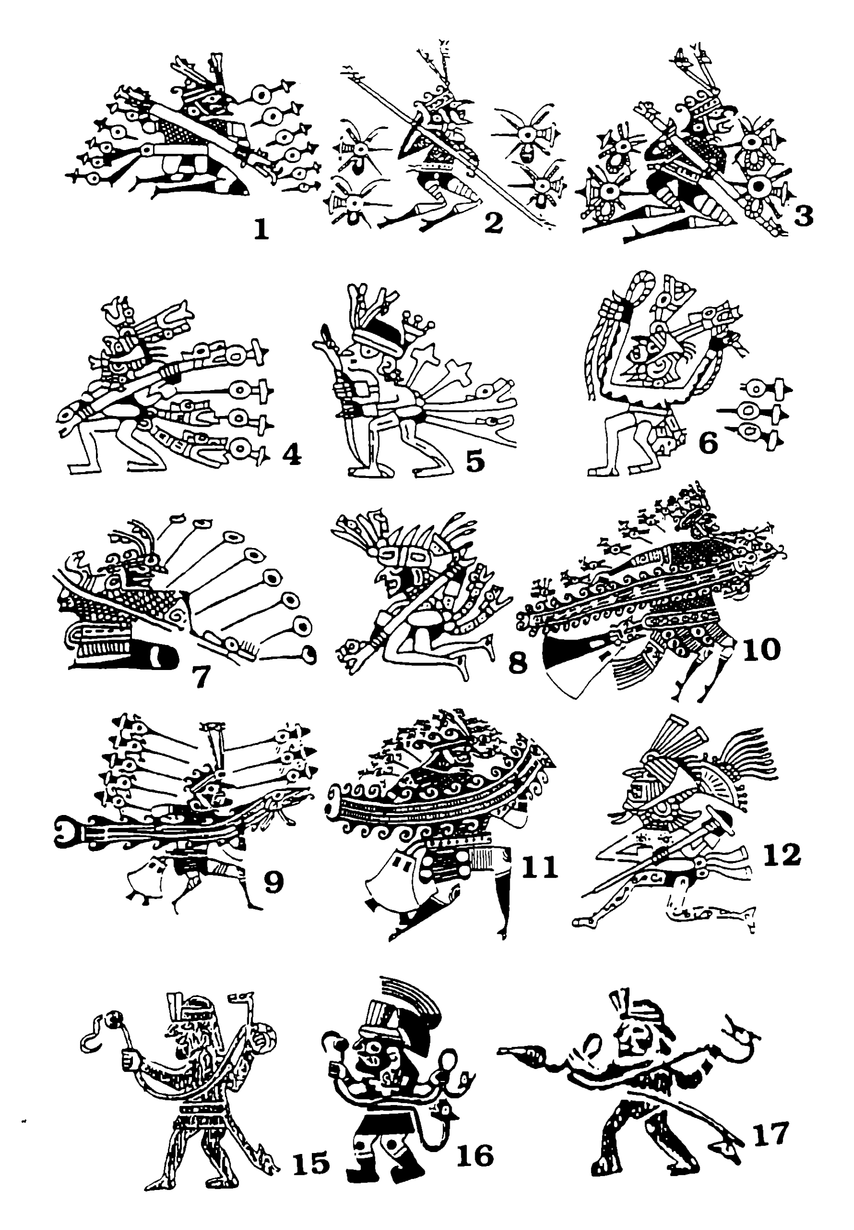


Fig. 7. El dios D

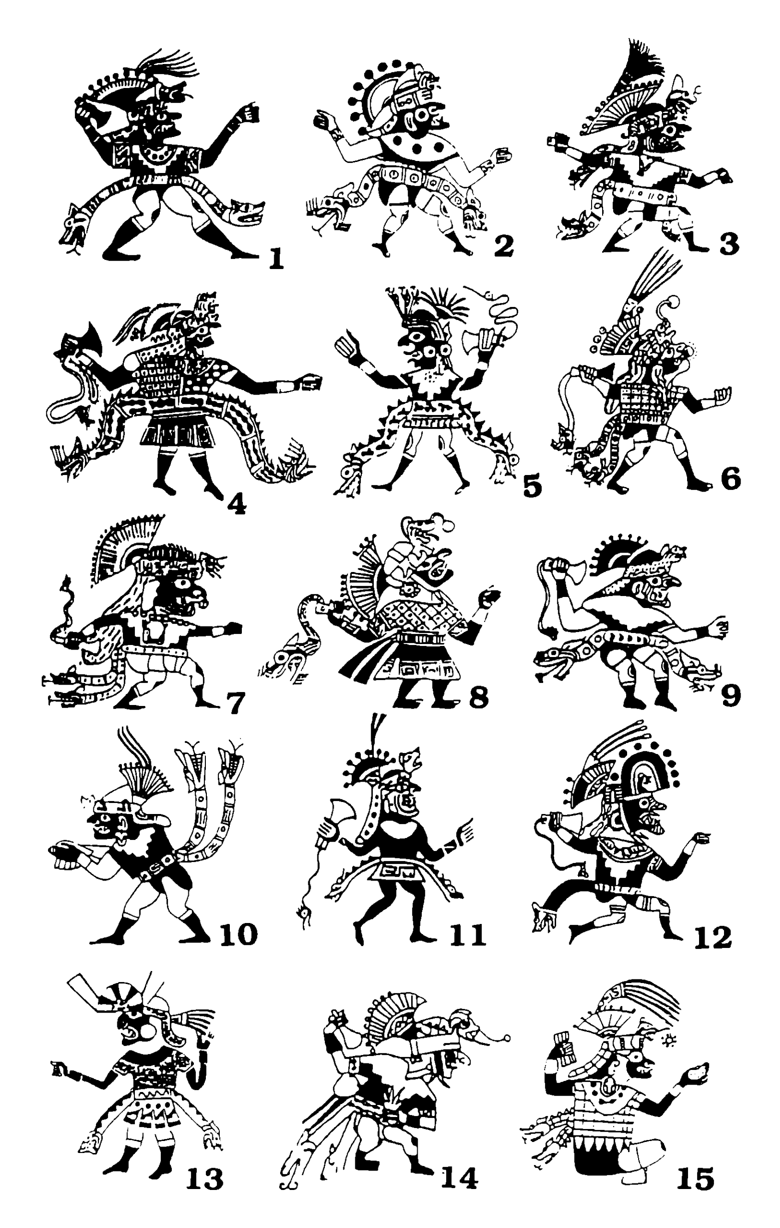
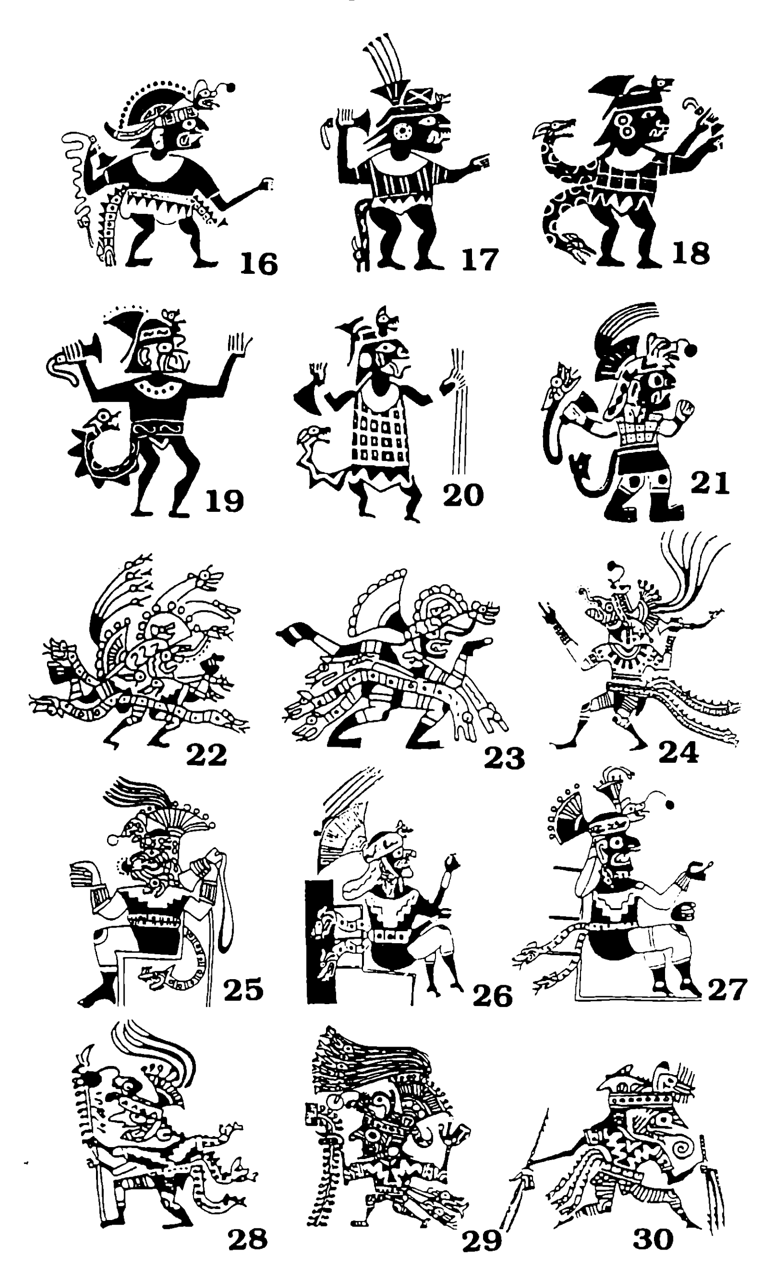
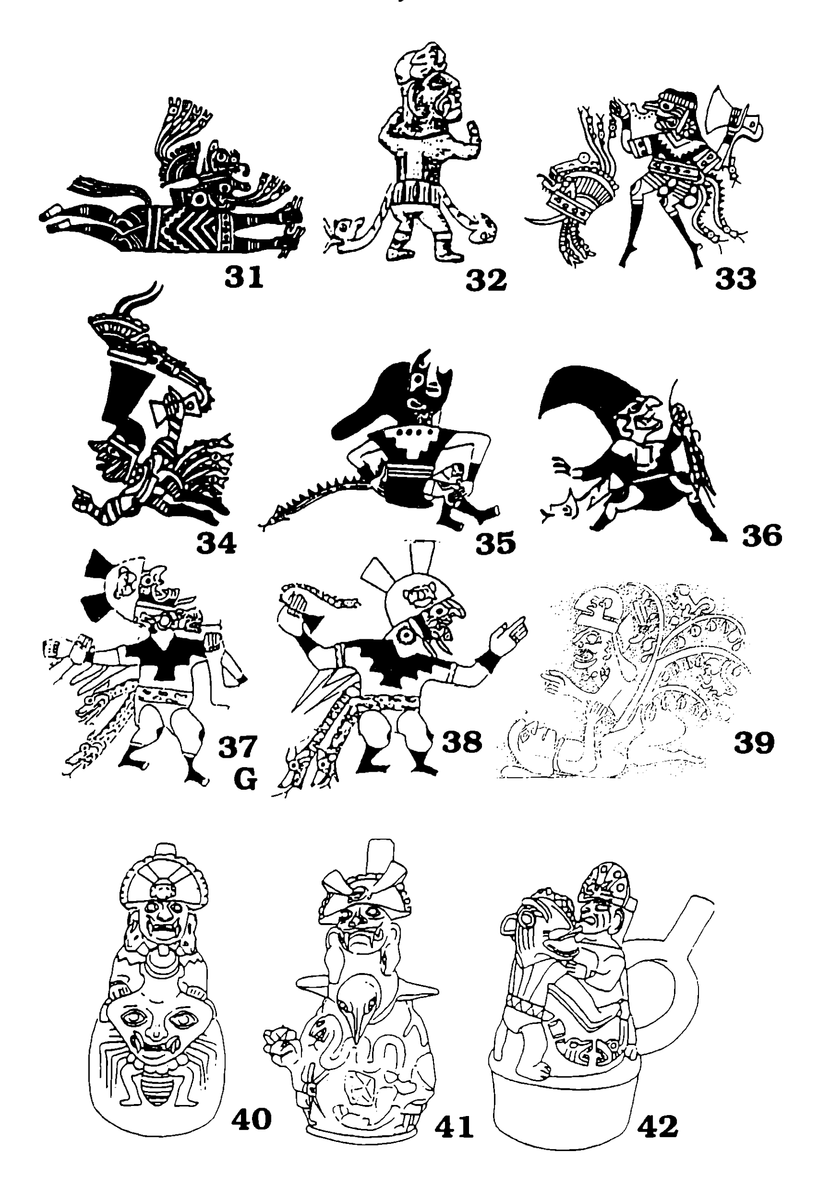


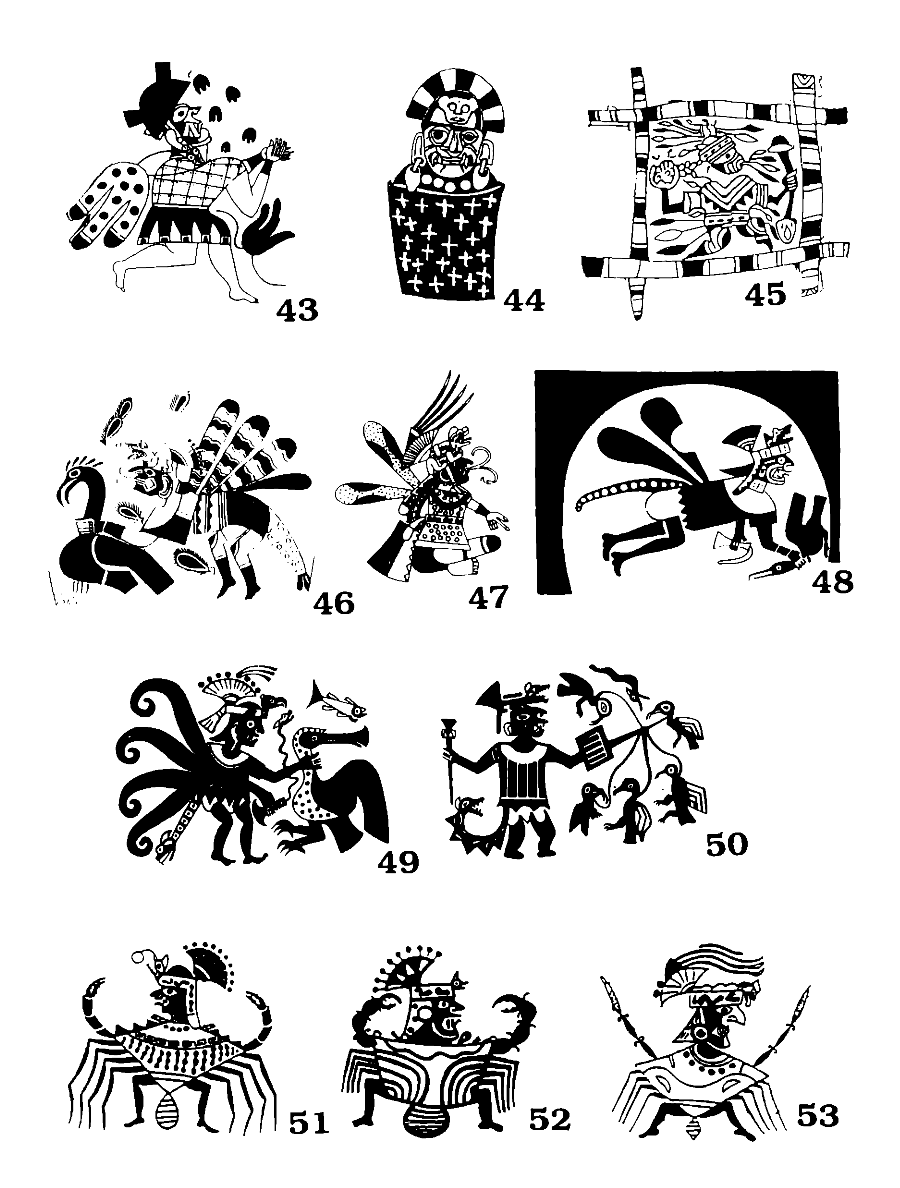
Fig. 8. El dios F



El dios F



El dios F



El dios F

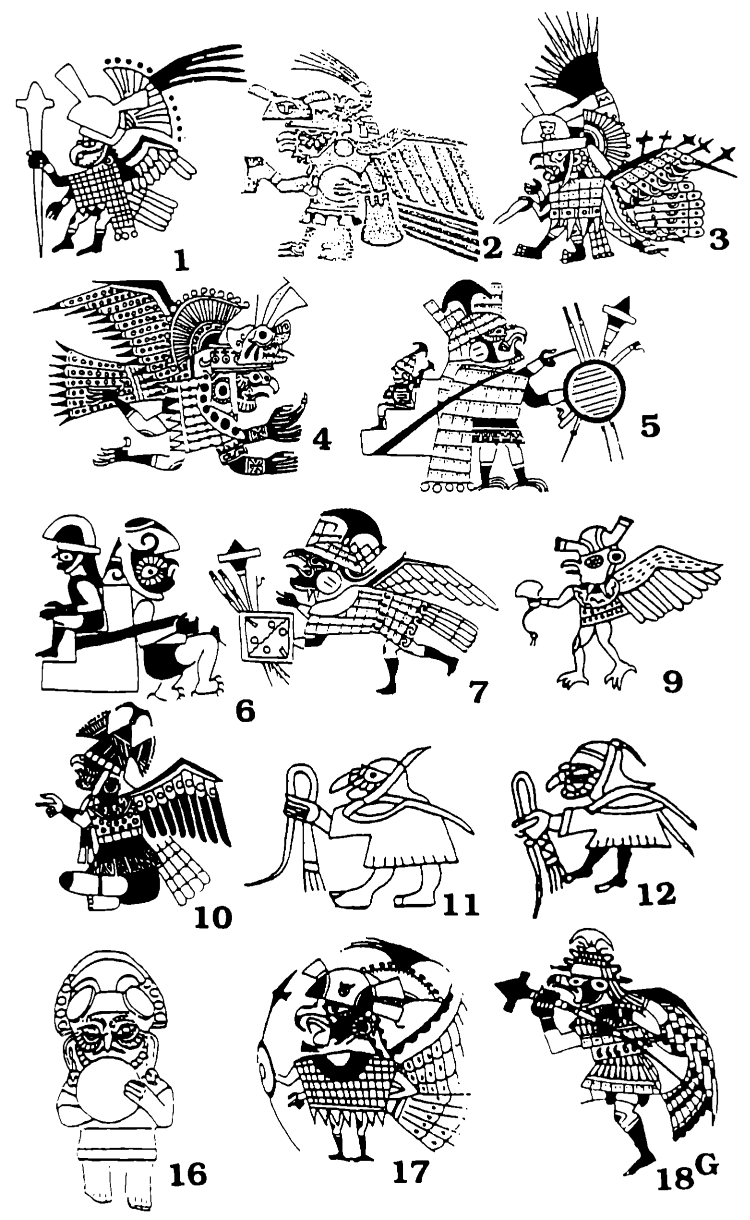


Fig. 9. El personaje G



Fig. 10. El personaje H

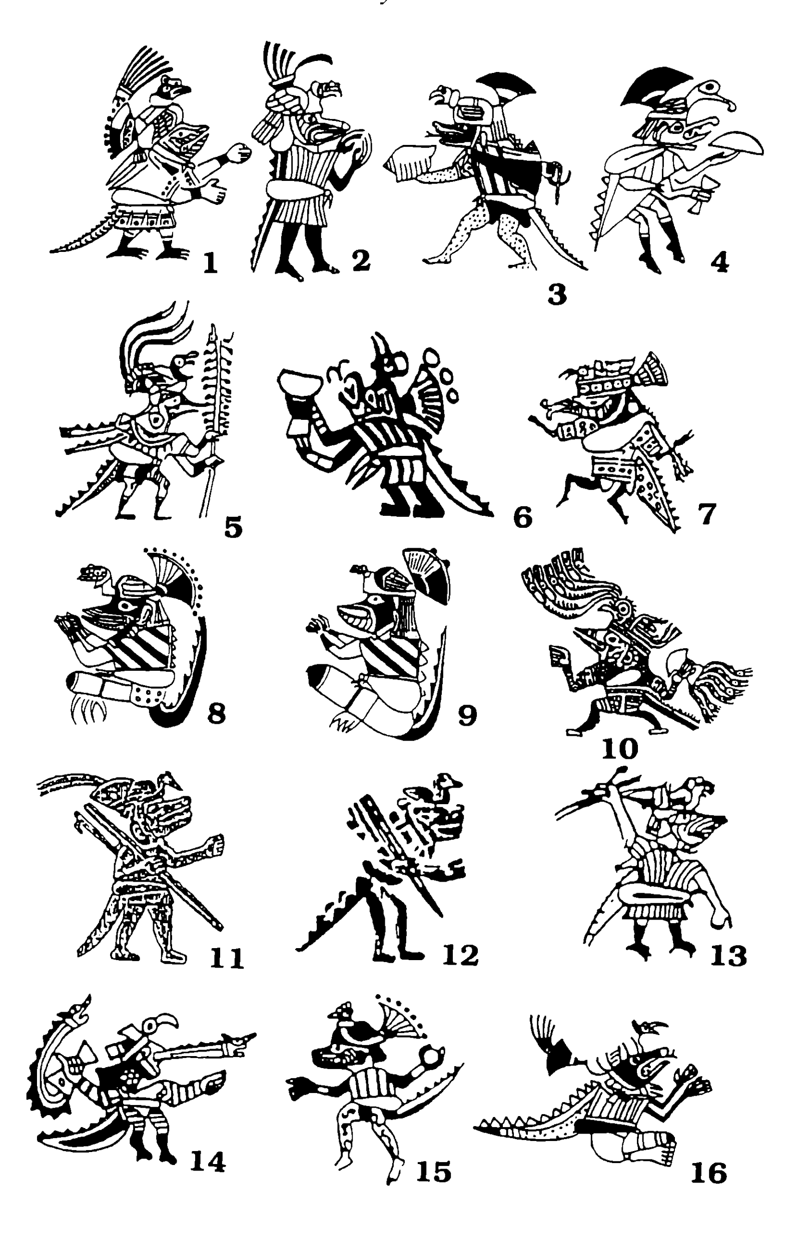
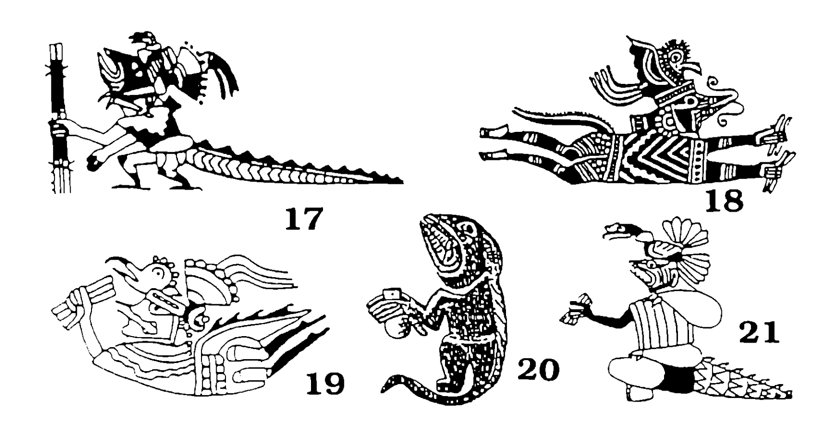


Fig. 11. El ayudante J



El ayudante J

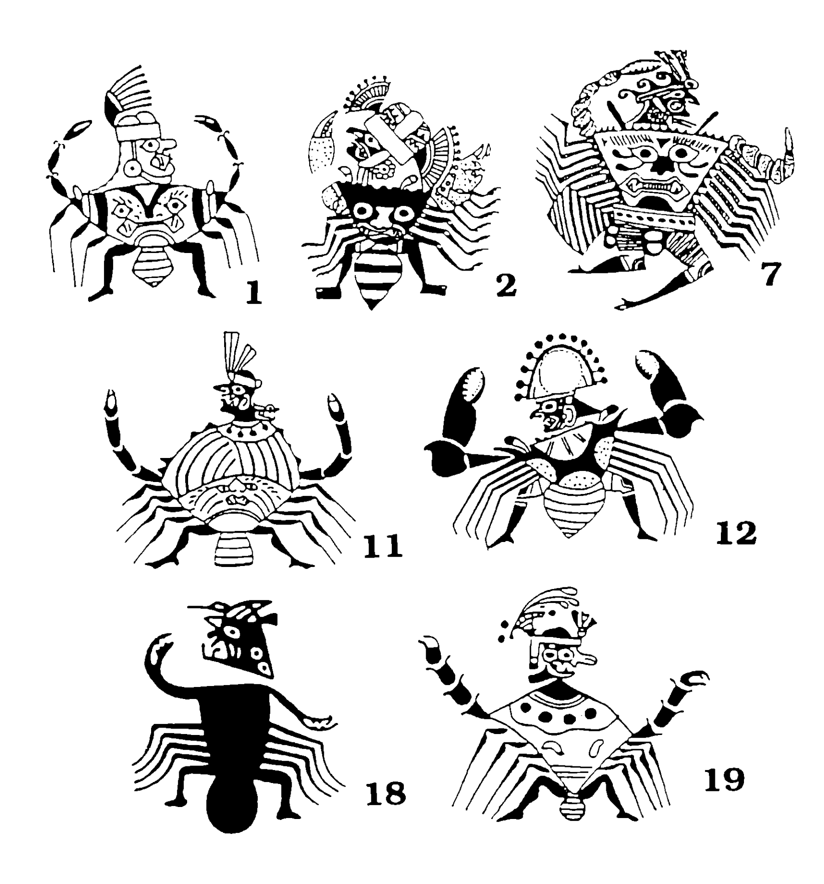


Fig. 12. El adversario K

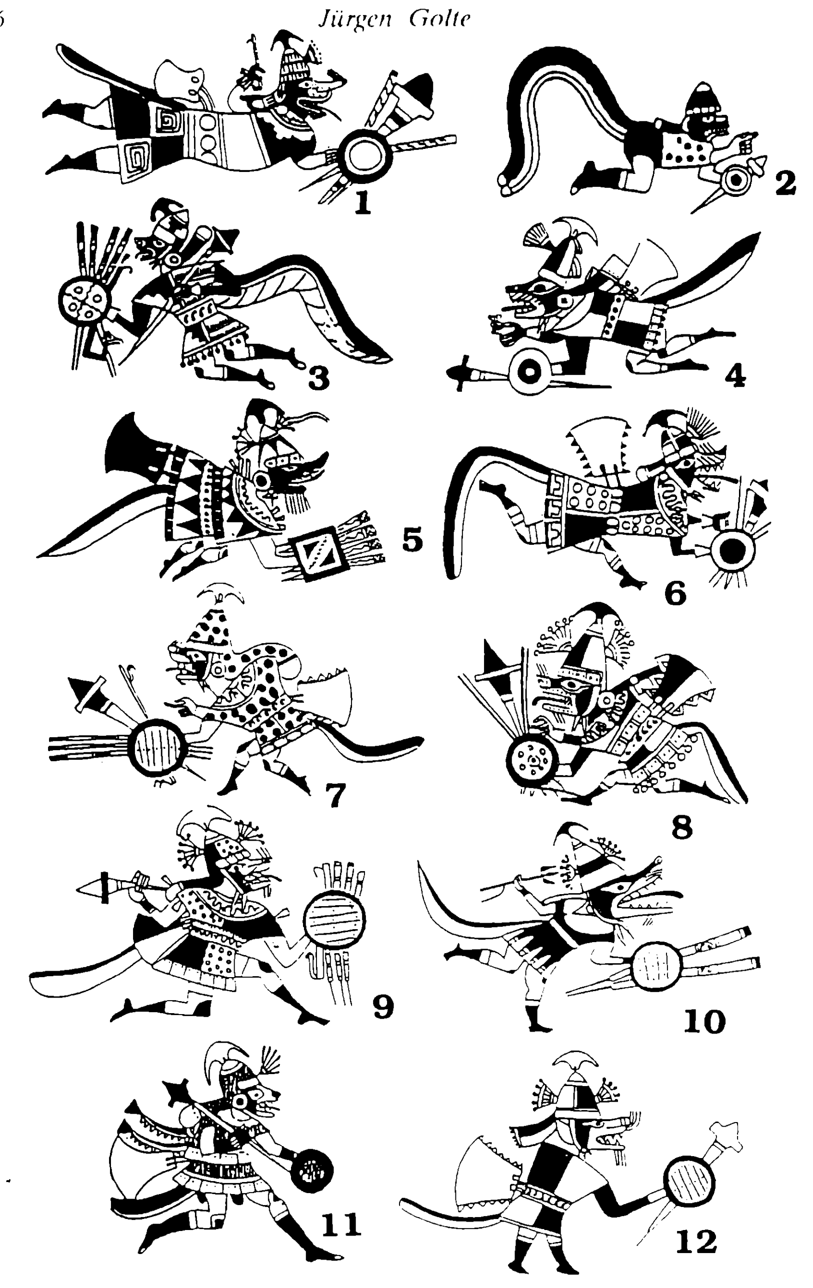


Fig. 13. El personaje L

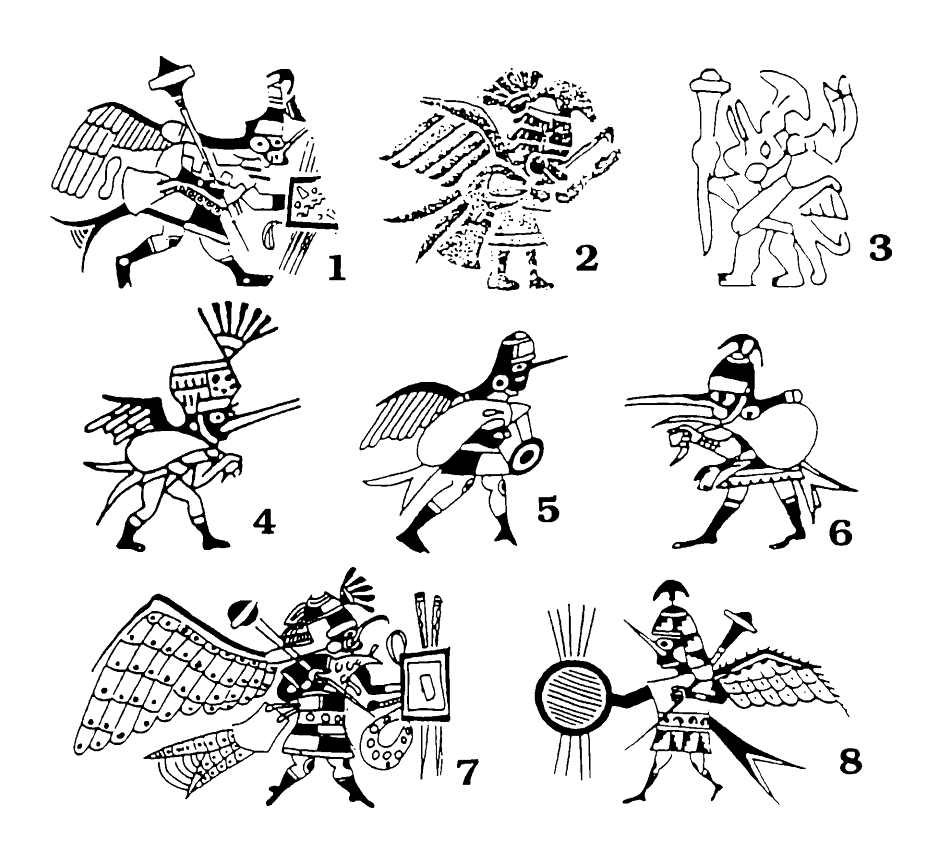


Fig. 14. El ayudante M

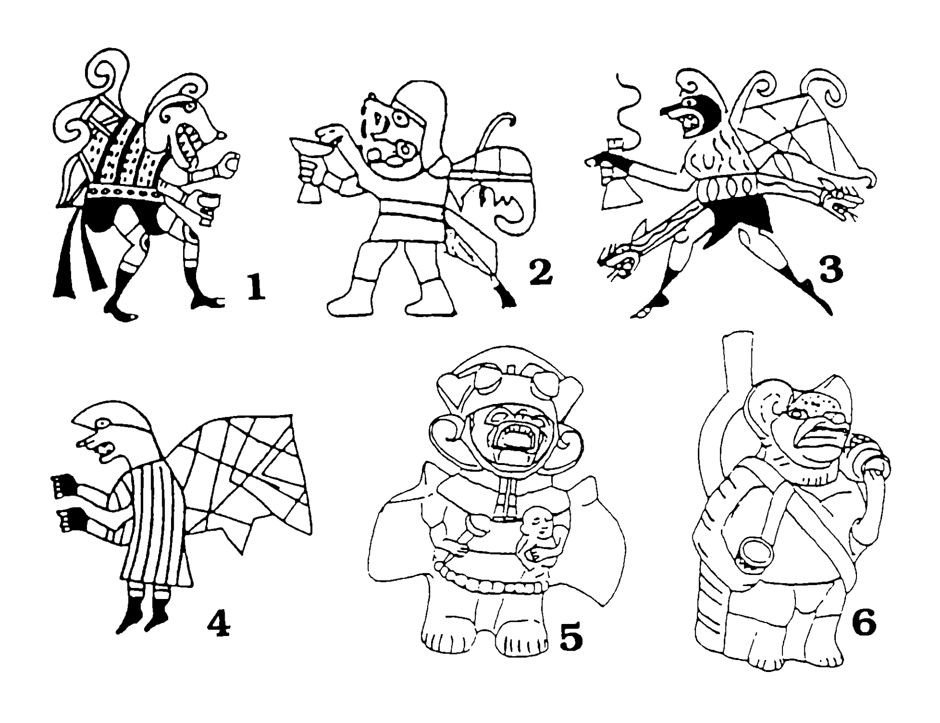


Fig. 15. E l sacrificador N

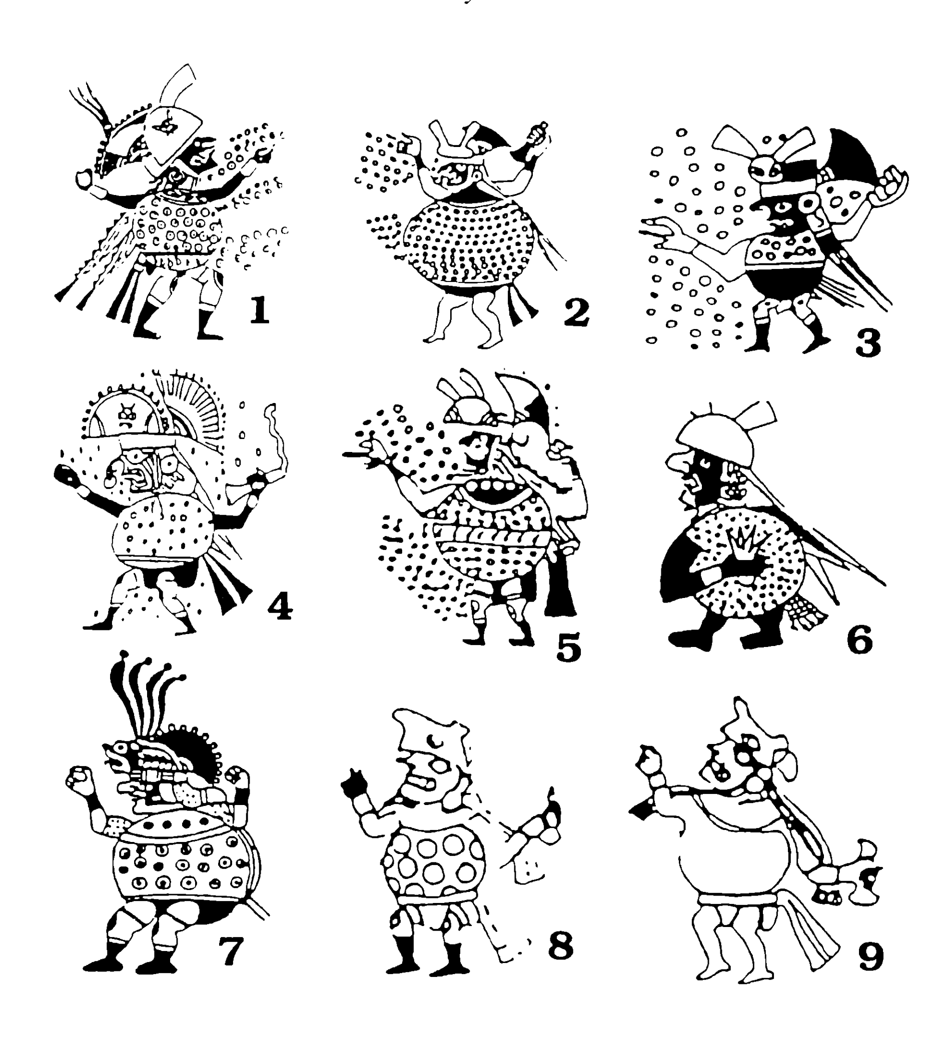


Fig. 16. El adversario O

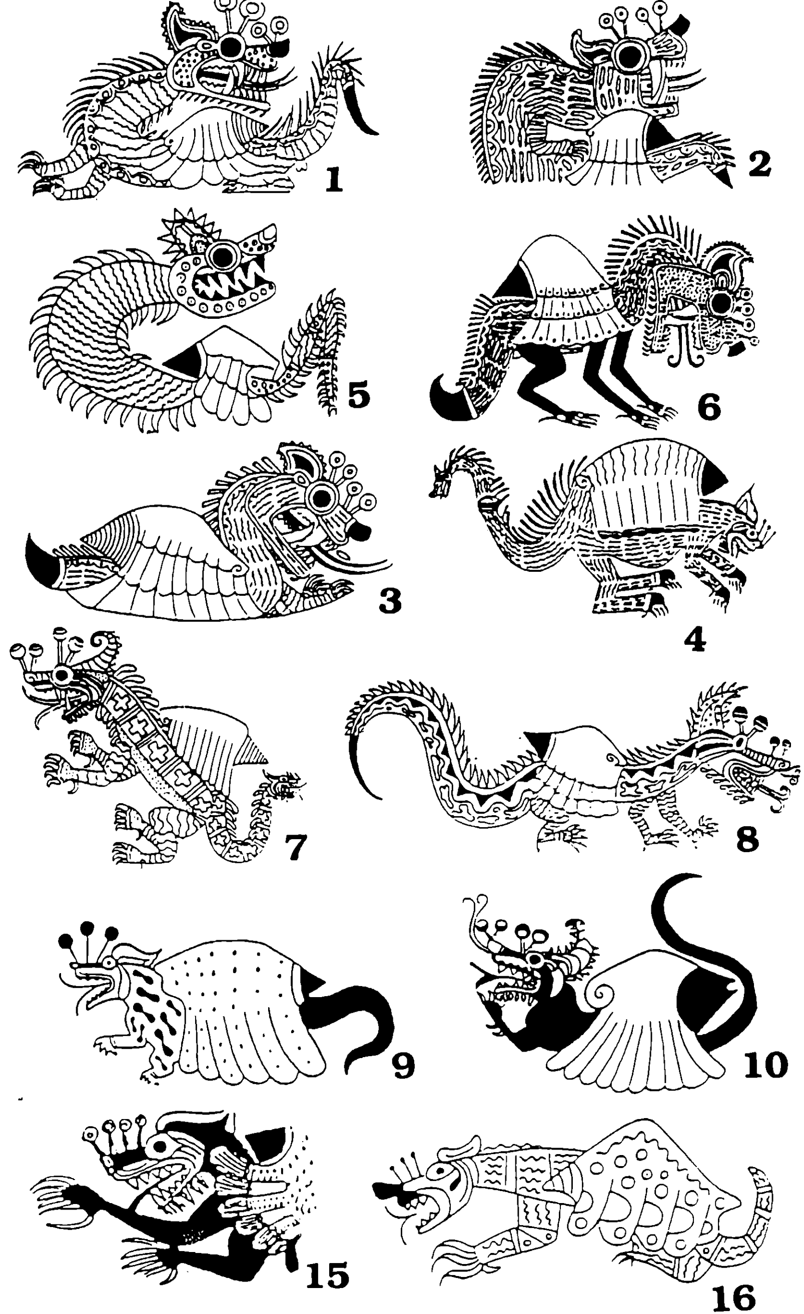


Fig. 17. El adversario P

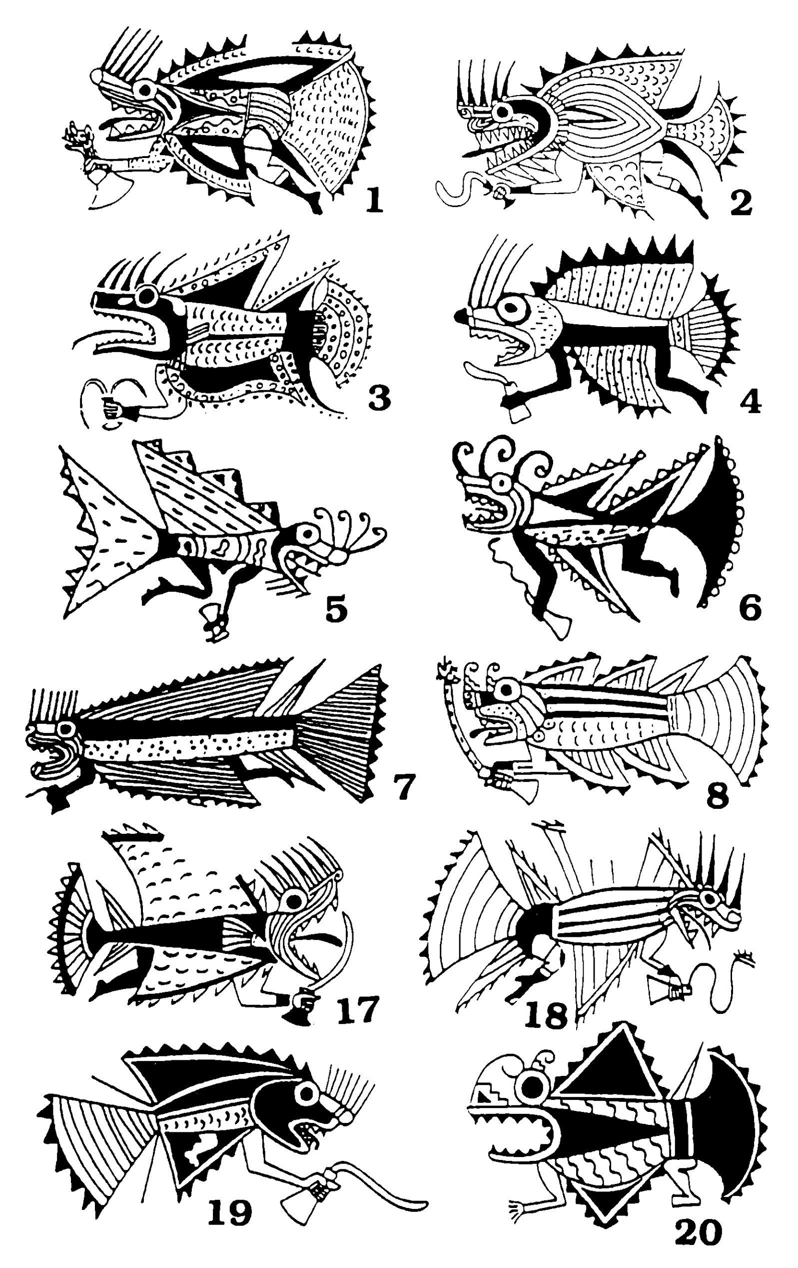


Fig. 18. El adversario Q

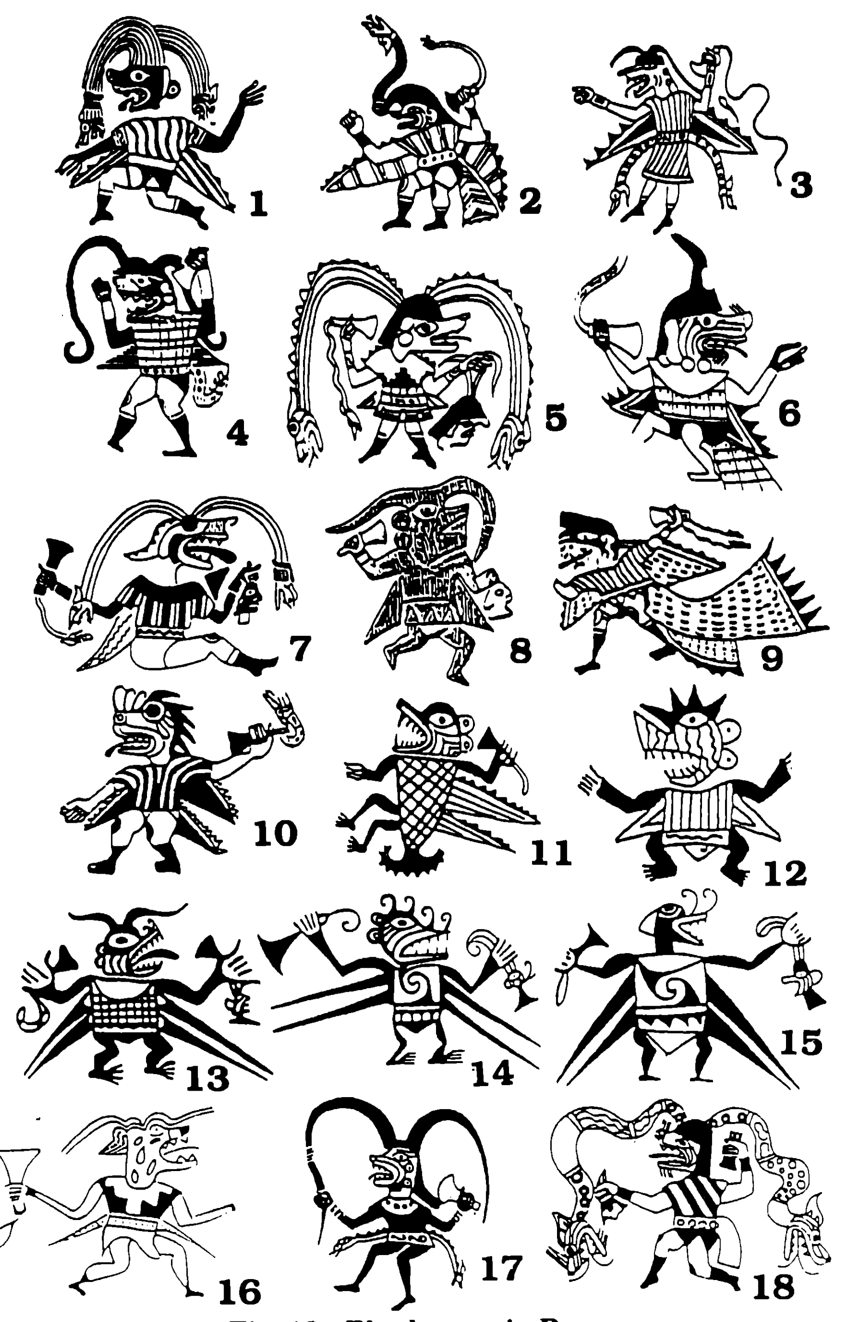


Fig. 19. El adversario R



El adversario R

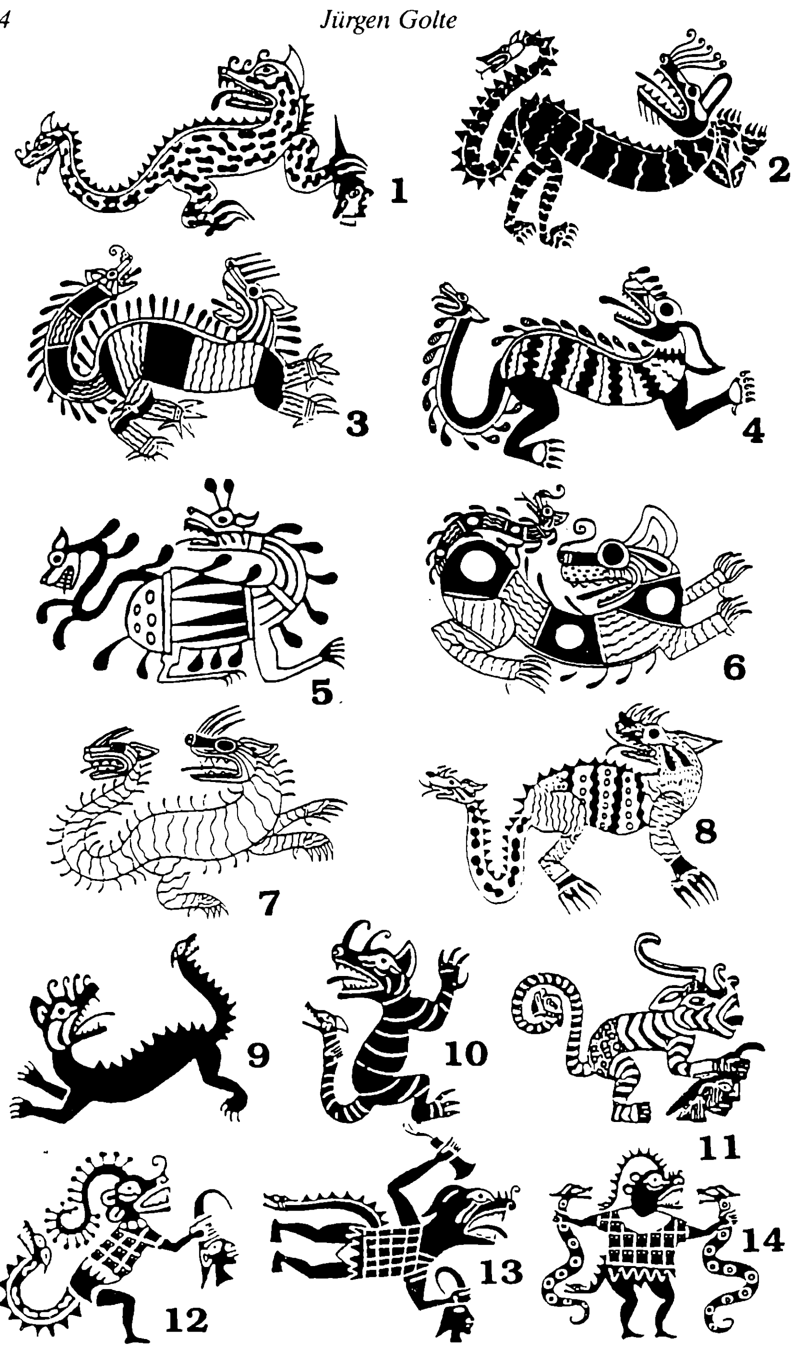
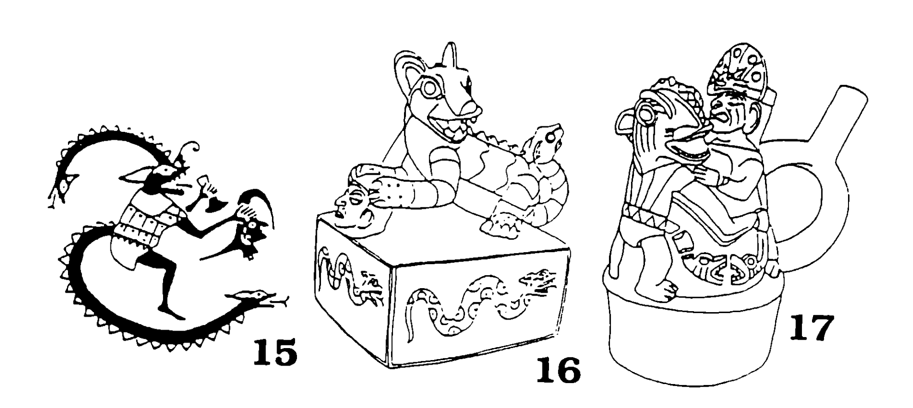


Fig. 20. El adversario S



El adversario S

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

Fig. 21. El adversario T

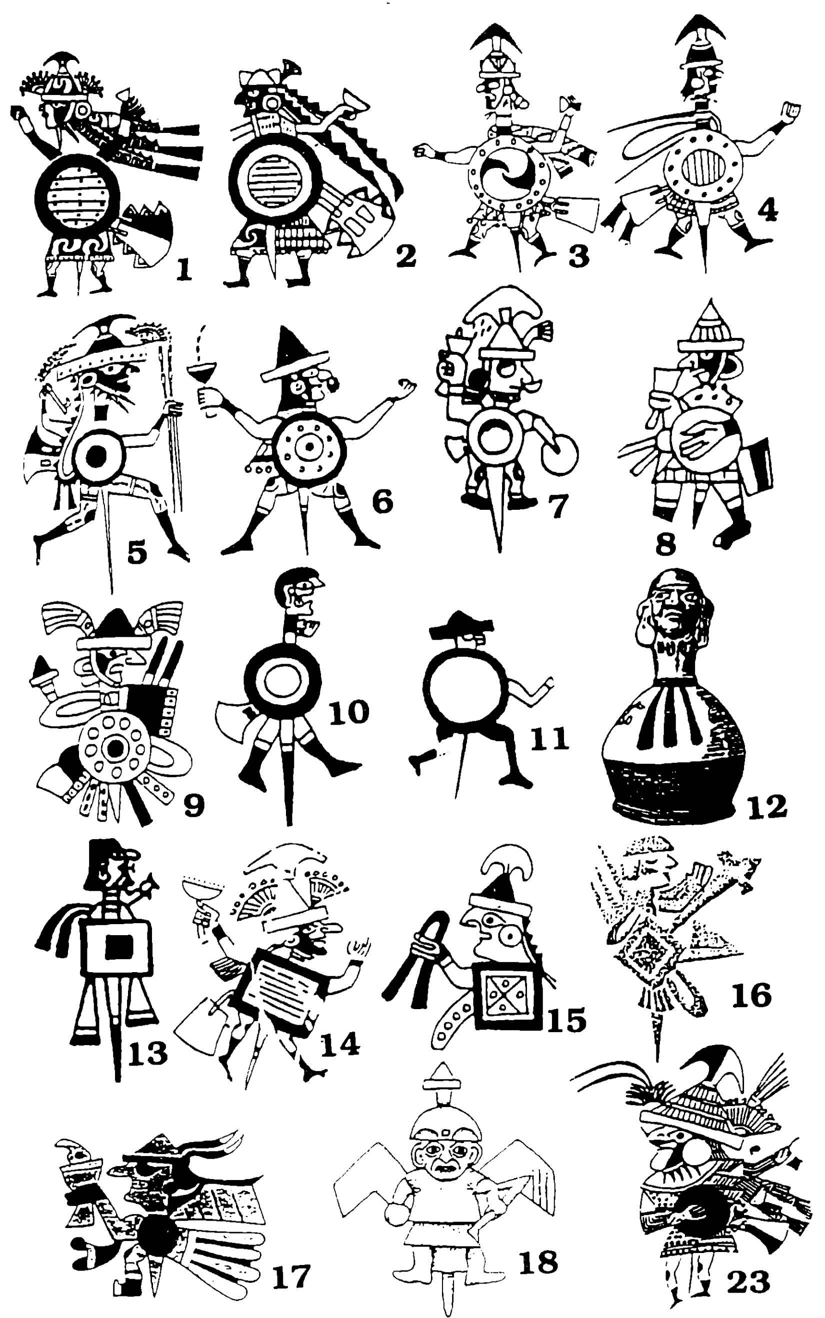


Fig. 22. El ayudante U

19 20 21 22

24 G

El ayudante U

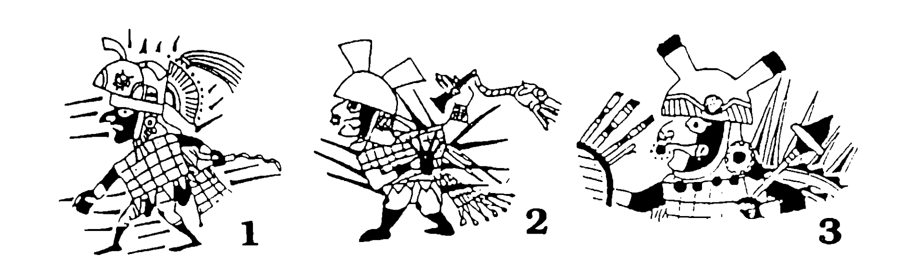


Fig. 23. El adversario X

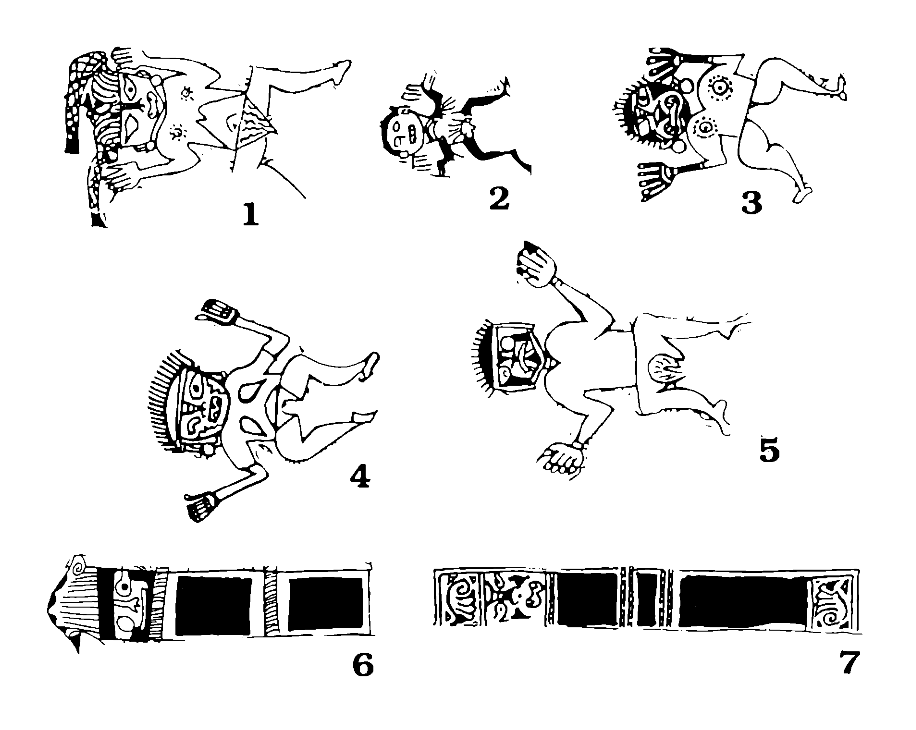


Fig. 24. La diosa Z

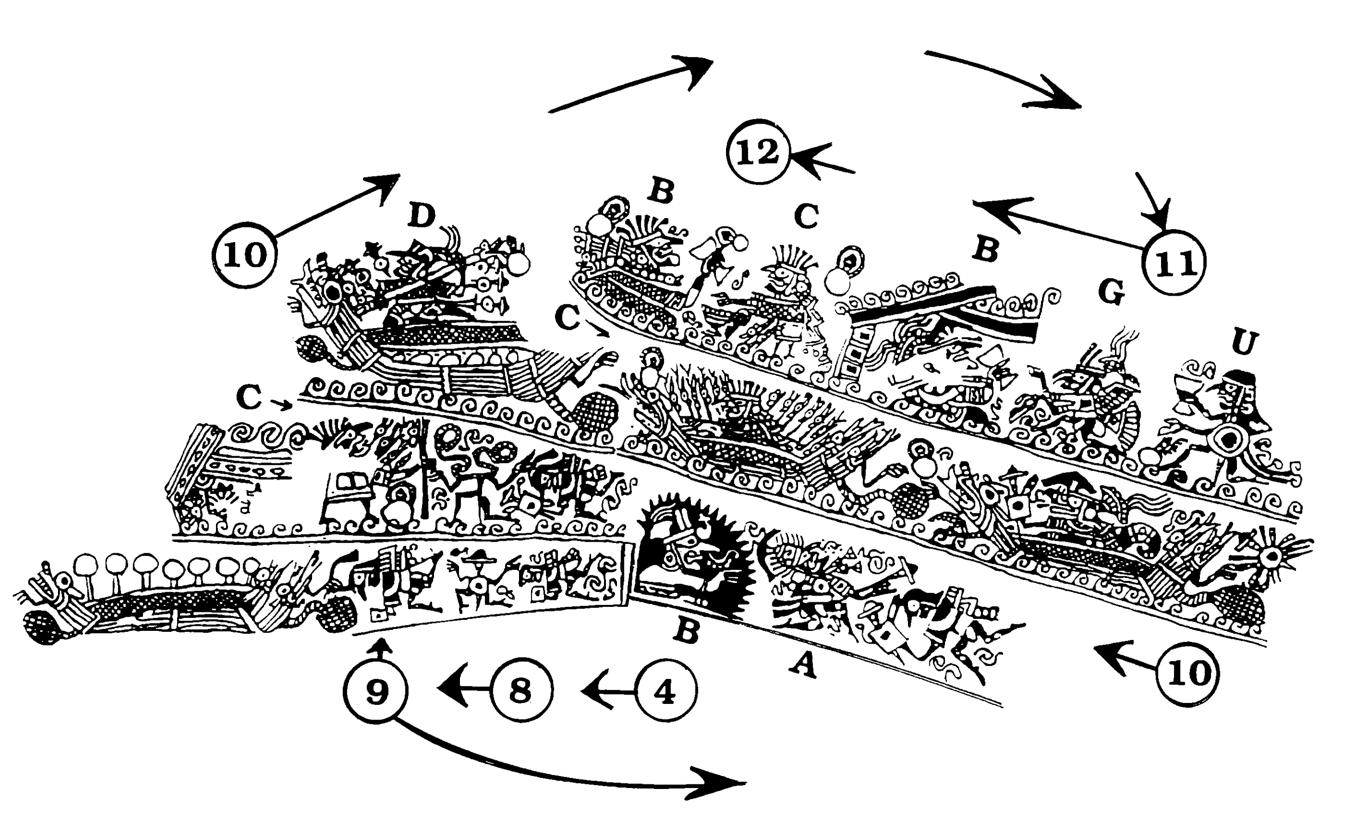


Fig. 25. La secuencia de la rebelión de los objetos

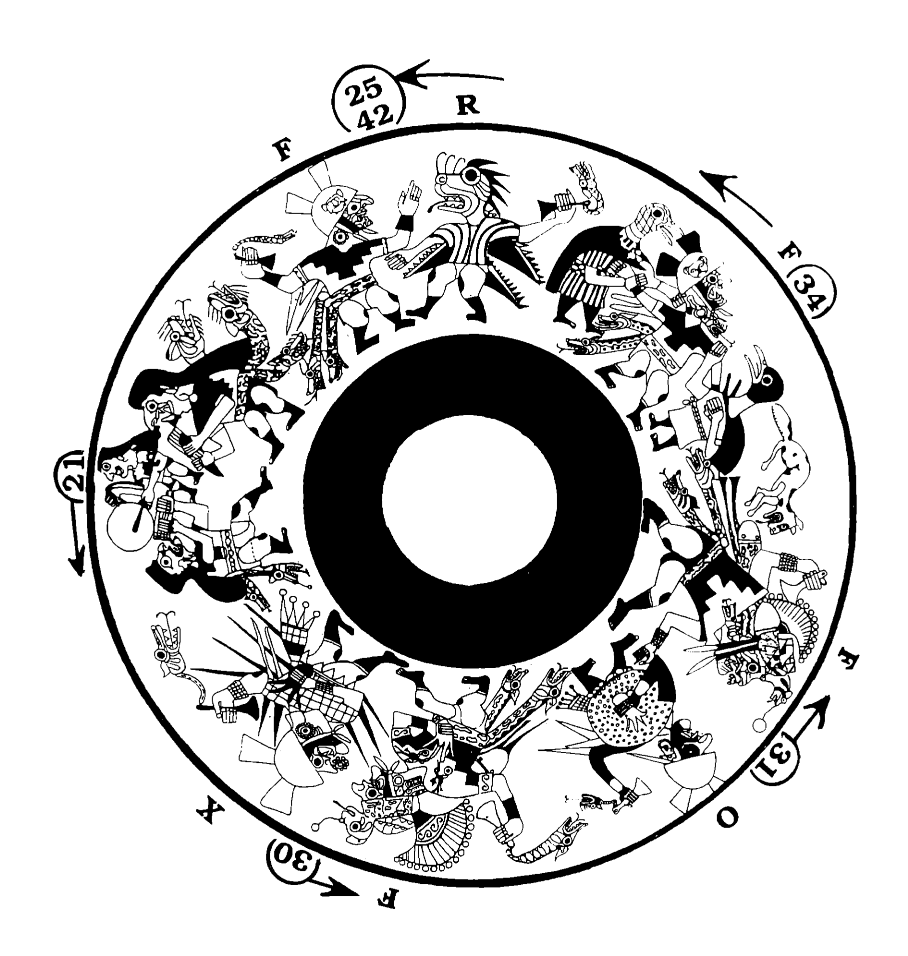


Fig. 26. La secuencia de las confrontaciones de F

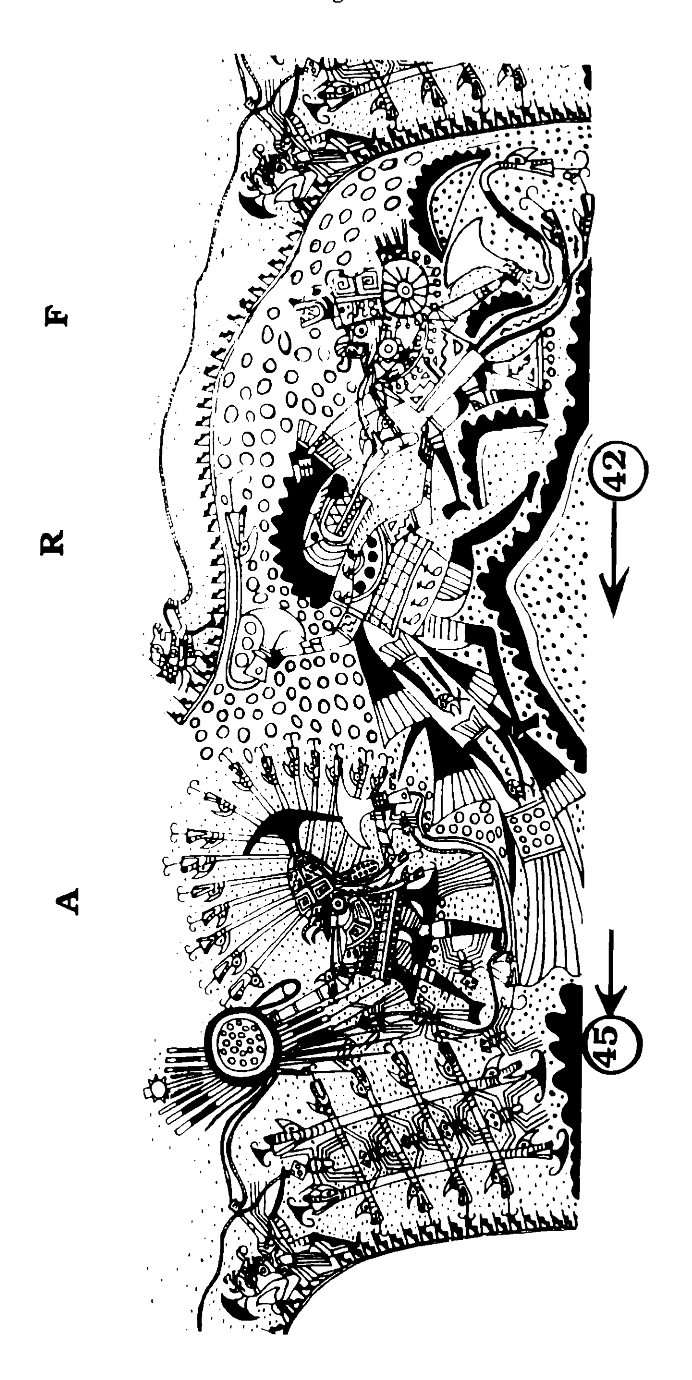


Fig. 27. La confrontación de F y el regreso al cielo de A

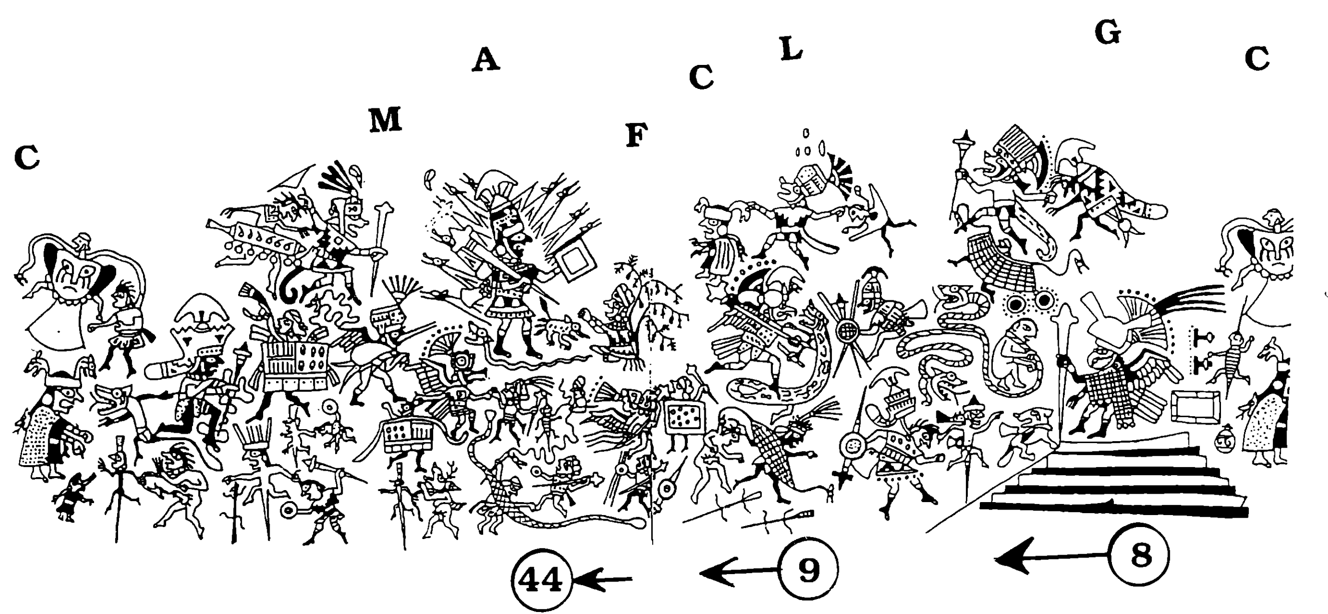


Fig. 28. La rebelión de los objetos y su supeditación por los ayudantes de A



Fig. 29. F como creador

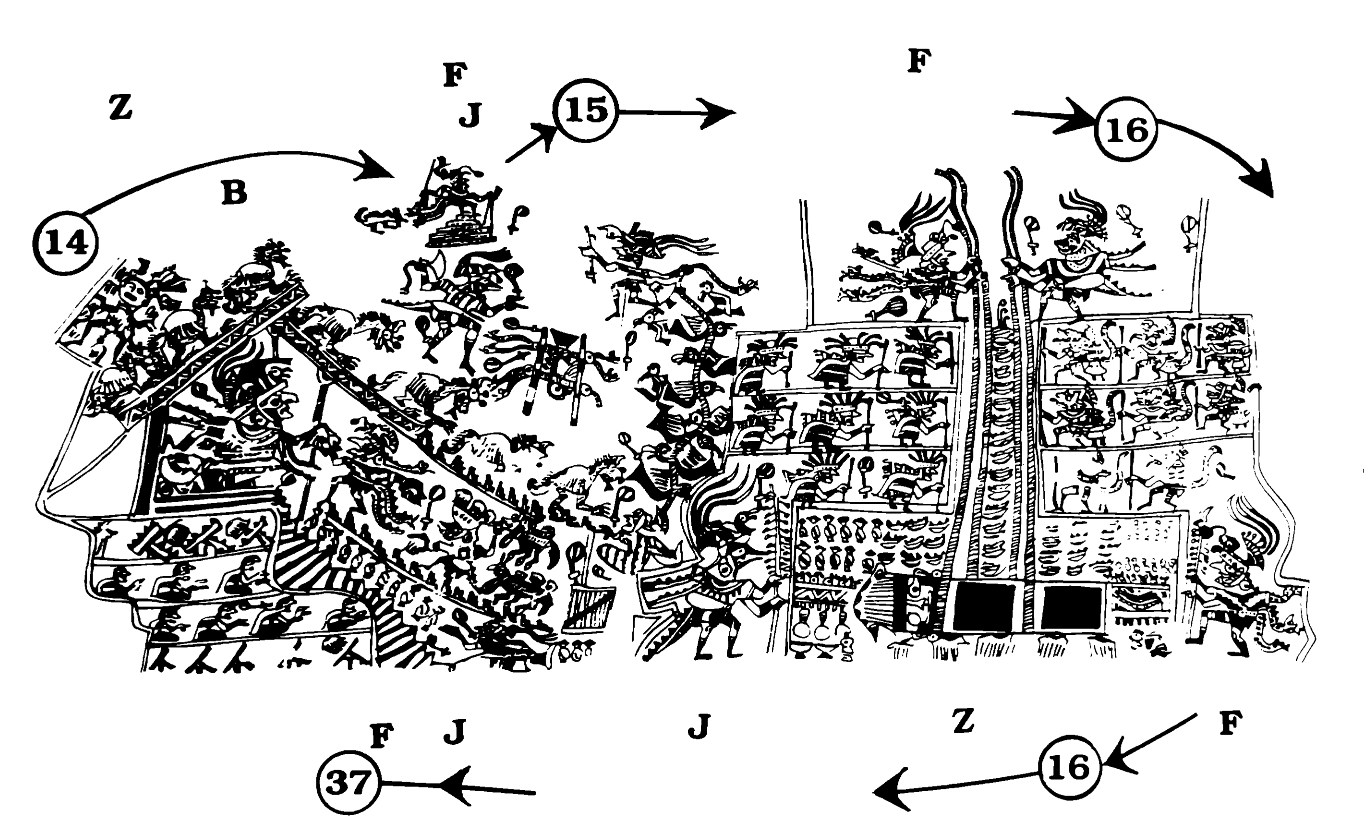


Fig. 30. La secuencia de la muerte de Z y la venganza de F



Fig. 31. Aves captadas, araña, y F creador

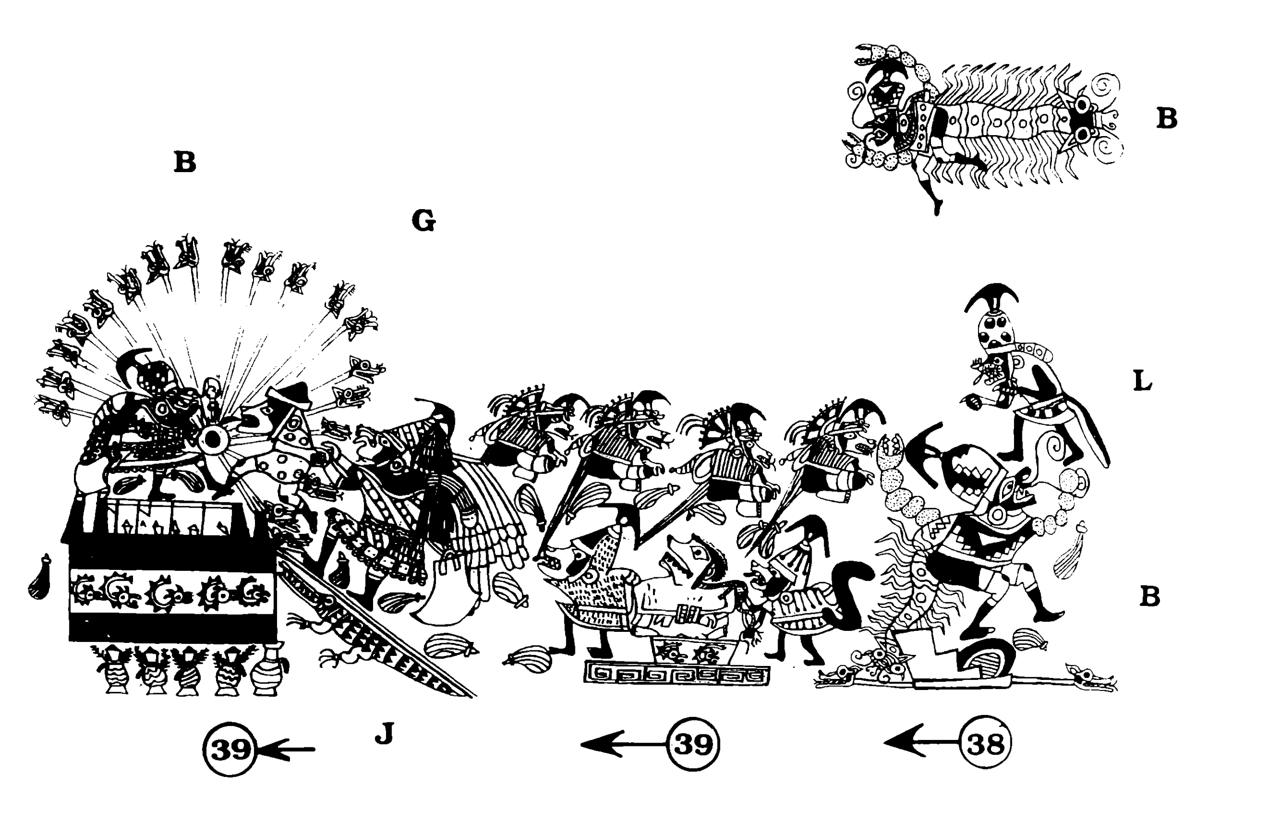


Fig. 32. La secuencia del sacrificio de los animales



Fig. 33. El encuentro de dos principios como acto liminal



Fig. 34. Campo de batalla



Fig. 35. Confrontaciones en el campo de batalla

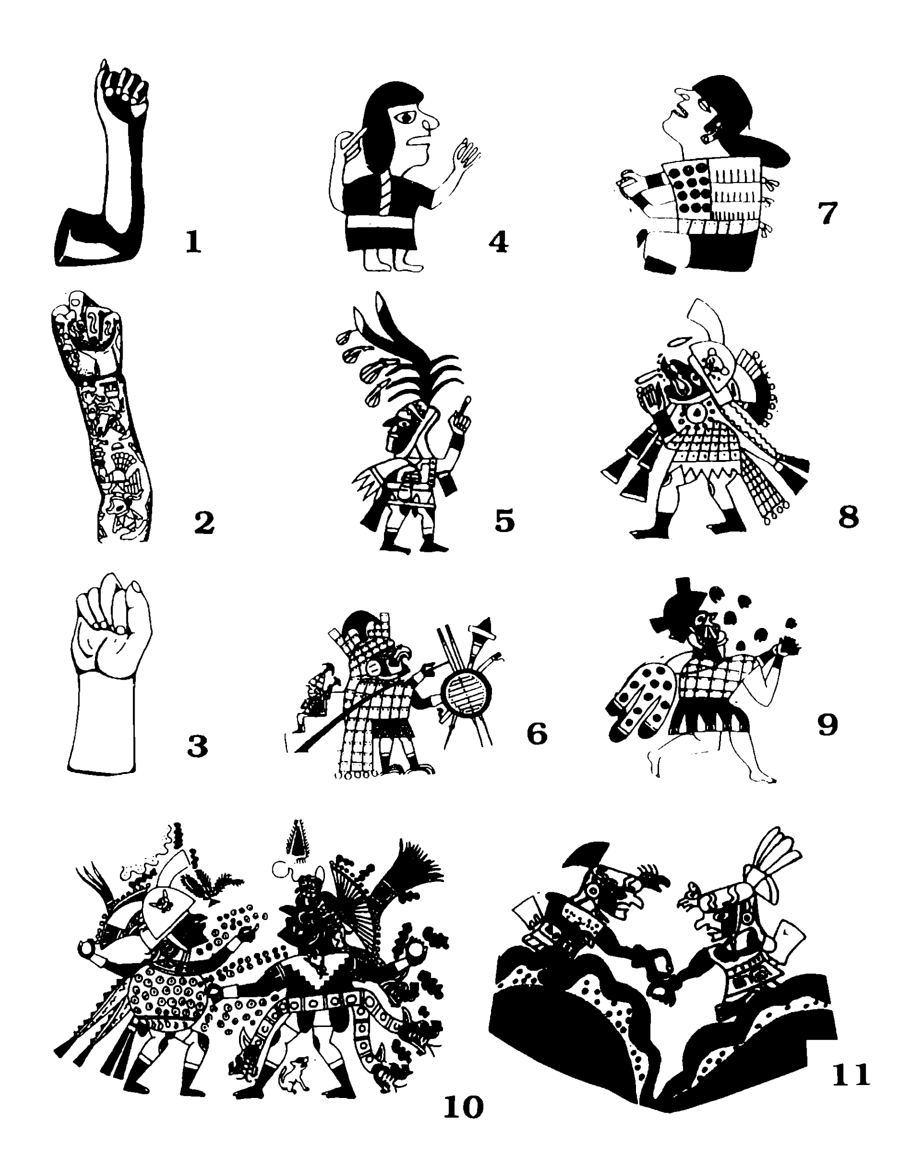


Fig. 36. Algunos gestos característicos

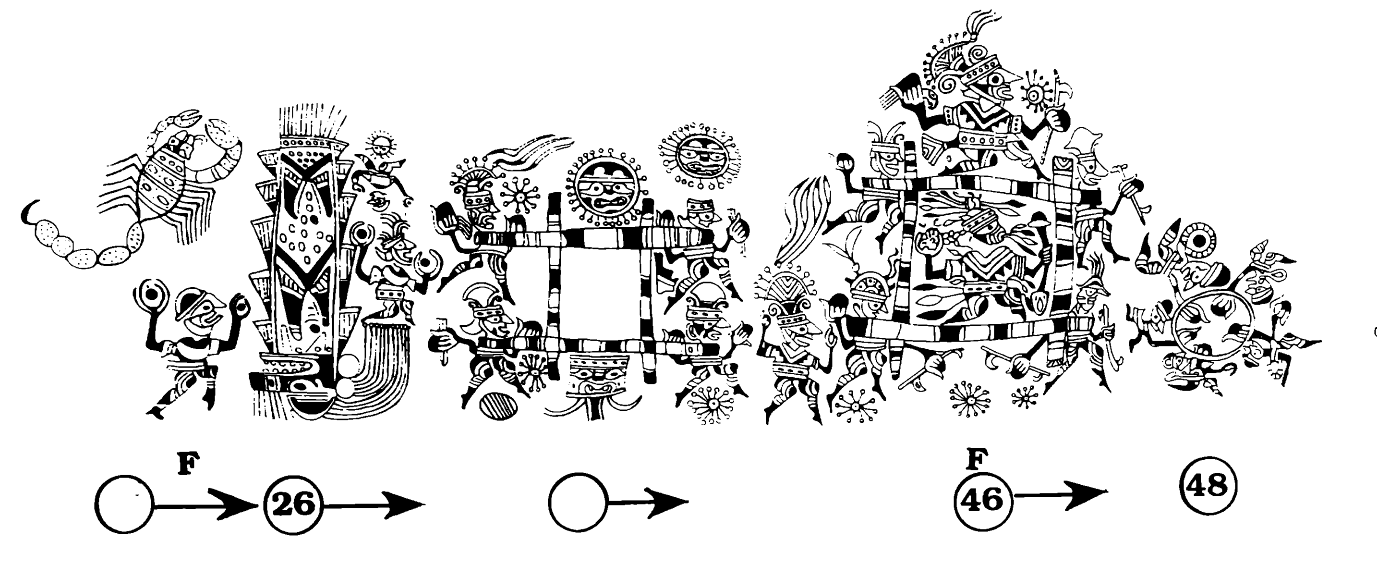


Fig. 37. Las confrontaciones de F y su subida al cielo

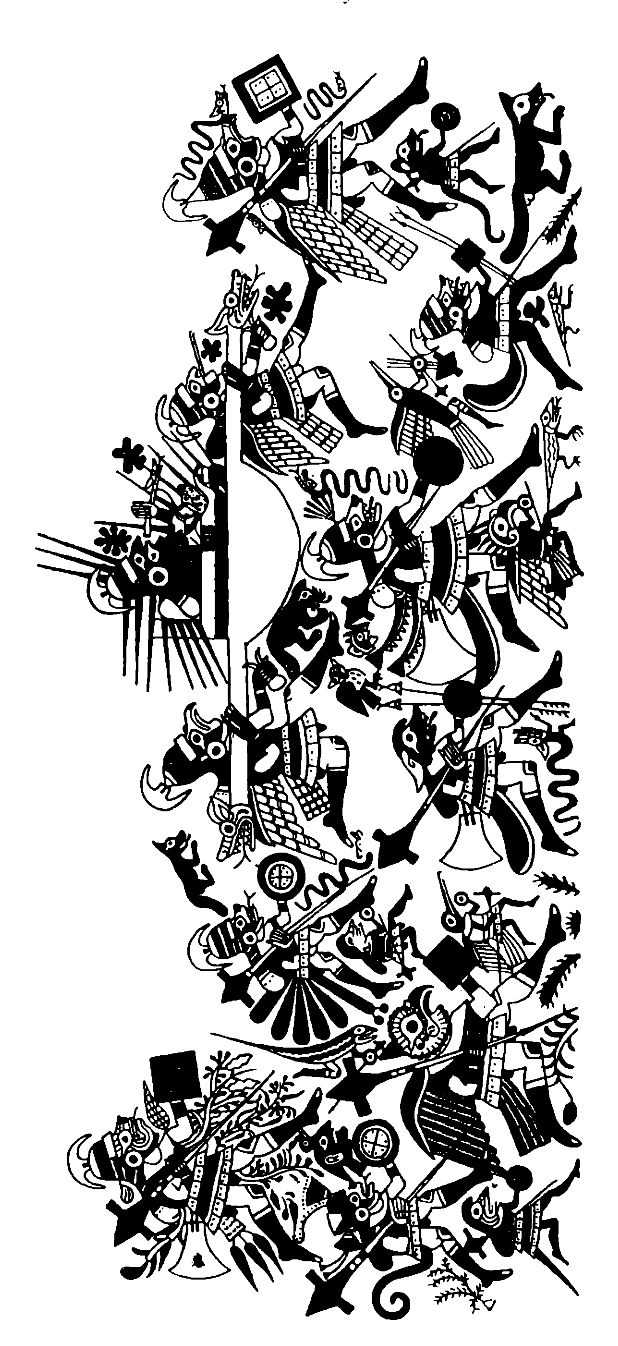


Fig. 38. El dios A y su corte

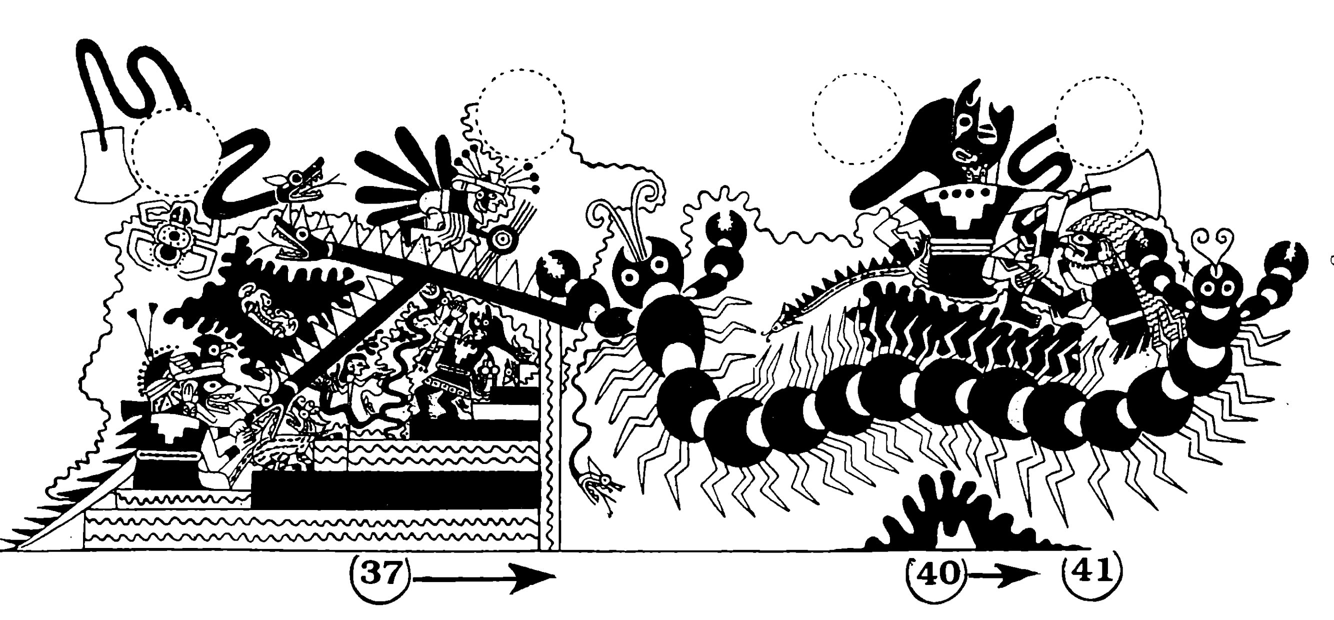


Fig. 39. Elevación y curación de F



Fig. 40. F en el templo de las aves

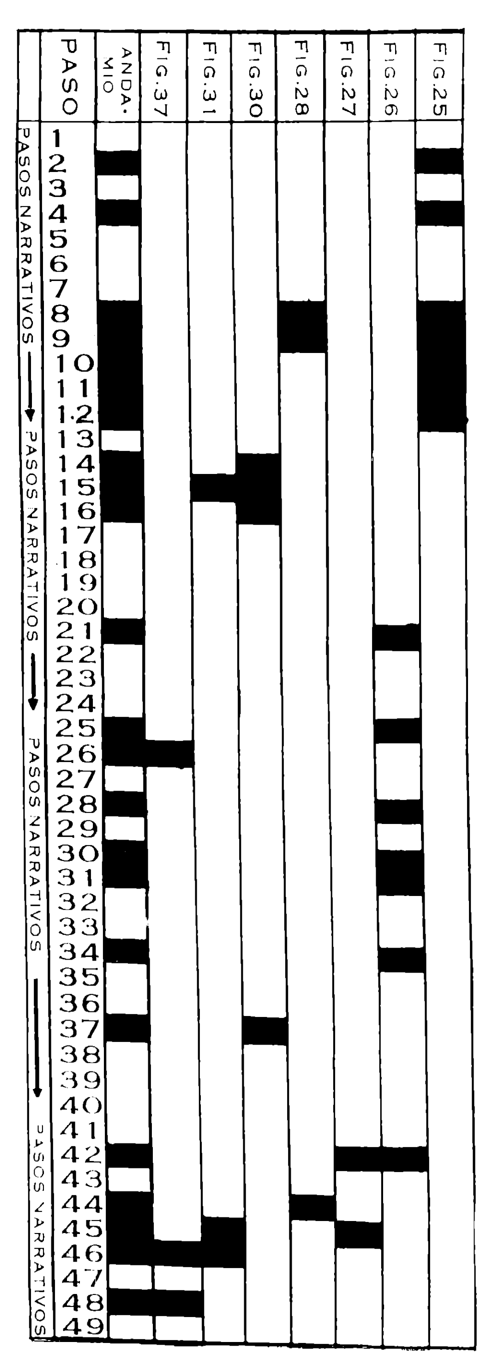


Fig. 41. Andamio de pasos narrativos

FUENTES DE LAS ILUSTRACIONES

1. Tema de la "presentación"
(Kutscher 1950:62)

2. El dios B y la divinidad C
(Donnan 1978:164)

3. El dios B y la diosa C
(Hocquenghem 1987:99, redib. Golte)

4. El dios A
(A1-A12: Lieske 1992; A15: Lieske 1992: fig. E3; A16: Lieske 1992: fig. E1; A17: Lieske 1992: fig. E6; A18: Lavalle 1985:67; A19: Berezkin 1980: fig. 12)

5. El dios B
(B1-B15: Lieske 1992; B16: Golte 1994:104; B17: Donnan 1982a: fig. 8; B18: Golte 1993:33; B19: Berezkin 1980: fig. 11; B20: McClelland 1990:89; B21: McClelland 1990: 89; B22: Donnan y McClelland 1979: fig. 2; B23: Donnan y McClelland: fig. 41; B24: Donnan y McClelland 1979: fig. 44; B25: McClelland 1990:85; B26: Donnan y McClelland 1979: fig. 10; B27: Donnan y McClelland 1979: fig. 6; B28: Donnan y McClelland 1979: fig. 17; B29: Donnan y McClelland 1979: fig.7 ; B30: Golte 1994:105; B31: Golte 1994:111)

6. La diosa C
(C1-C17: Lieske 1992)

7. El dios D
(D1-D17: Lieske 1992)

8. El dios F
(F1-F36: Lieske 1992; F37: Golte 1994:97; F38: Golte 1994:97; F39: Golte 1994:119; F40: Lieske 1992: fig. E7; F 41: Lieske 1992: fig. E8; F 42: Lieske 1992: fig E8; F43: Kutscher 1983:126; F44: Golte 1994:115; F45: Golte 1994:135; F46: Golte 1994:96; F47: Kutscher 1983:308; F 48: Kutscher 1983:230; F49: Museo Amano 1990:86; F50: Museo Amano 1990:86; F51: Lieske 1992: fig. K15; F52: Lieske 1992: fig. K16; F53: Lieske 1992: fig. K17)

9. El personaje G
(G1-G17: Lieske 1992; G18: Lieske 1992: fig. H6)

10. El personaje H
(H1-H11: Lieske 1992)

11. El ayudante J
(J1-J21: Lieske 1992)

12. El adversario K
(K1-K19: Lieske 1992)

13. El personaje L
(L1-L12: Lieske 1992)

14. El ayudante M
(M1-M8: Lieske 1992)

15. El sacrificador N
(N1-N6: Lieske 1992)

16. El adversario O
(O1-O9: Lieske 1992)

17. El adversario P
(P1-P16: Lieske 1992)

18. El adversario Q
(Q1-Q20: Lieske 1992)

19. El adversario R
(R1-R21: Lieske 1992)

20. El adversario S
(S1-S17: Lieske 1992)

21. El adversario T
(T1-T13: Lieske 1992)

22. El ayudante U
(U1-U23: Lieske 1992; U24: Donnan y Castillo 1994: l. XIV-2)

23.El adversario X
(X1: Lieske 1992: fig. B10;X2: Lieske 1992: fig. B11;X3: Lieske 1992: fig. B13)

24. La diosa Z
(Z1: Donnan y McClelland 1979: fig. 6; Z2: Donnan y McClelland 1979: fig 2; Z3: Donnan y McClelland 1979: fig. 7; Z4: Donnan y MClelland 1979: fig. 10; Z5: McClelland 1990:87; Z6: Donnan y McClelland 1979: fig. 13; Z7: Donnan y McClelland 1979: fig. 6)

25. La secuencia de la rebelión de los objetos
(McClelland 1990:89; reord. Golte)

26. La secuencia de las confrontaciones de F
(Museo Larco, dib. Golte)

27. La confrontación de F y el regreso al cielo de A
(Lavalle 1985:62; reord. Golte)

28. La rebelión de los objetos y su supeditación por los ayudantes de A
(Kutscher 1983:267)

29. F como creador
(Museo Larco, dib. Golte)

30. La secuencia de la muerte de Z y la venganza de F
(Donnan y McClelland 1979:20)

31. Aves captadas, araña, y F creador
(Donnan 1978:29)

32. La secuencia del sacrificio de los animales
(Devigne 1993:200-203; dib. Golte)

33. El encuentro de dos principios como acto liminal
(Museo de la Nación, dib. Golte)

34. Campo de batalla
(Alva y Donnan 1993: fig. 139)

35. Confrontaciones en el campo de batalla
(Museo Amano, dib. Golte)

36. Algunos gestos característicos
(GG1: Inka-Peru 1992: fig. 141; GG2: Donnan 1976: fig. 102; GG3: Inka-Peru 1992: fig. 142; GG3: Golte 1994:11; Golte 1994:31; GG 6: Kutscher 1983:191; GG7: Golte 1994:53; GG8: Donnan 1976: fig. 104a; GG9: Kutscher 1983:126; GG10: Kutscher 1983:263a; GG11: Kutscher 1983:119)

37. Las confrontaciones de F y su subida al cielo
(Golte 1994a:1150; dib. Golte)

38. El dios A y su corte
(Kutscher 1954: 80)

39. Elevación y curación de F
(Kutscher 1954: fig. 75)

40. F en el templo de las aves
(Museo Banco Central de Reserva. Dib. Golte según Inka-Peru 1992: fig. 132).

41. Andamio de pasos narrativos

BIBLIOGRAFIA

ALVA, A. Walter

1988 "Discovering the New World's Richest Unlooted Tomb", *National Geographic Magazine* 174 (4):510-549. Washington, D.C.: National Geographical Society.

1990 "New Tomb of Royal Splendor.The Moche of Ancient Peru", *National Geographic Magazine* 177 (6):2-15. Washington, D.C.: National Geographic Society.

ALVA, Walter y Christopher B. DONNAN

1993 *Royal Tombs of Sipán*. Los Angeles: Fowler Museum of Cultural History, University of California.

ALVA, Walter, Maiken FECHT, Peter SCHAUER y Michael TELLENBACH

1989 *La tumba del Señor de Sipán*. Mainz: Römisch-Germanisches Zentralmuseum.

AMANO, Yoshitaro

1990 *Diseños precolombinos del Perú*. Lima: Museo Amano.

ÁVILA, Francisco de

1987 *Ritos y tradiciones de Huarochirí del siglo XVII*, traducción de G. Taylor. Lima: Instituto de Estudios Peruanos e Instituto Francés de Estudios Andinos.

BAESSLER, Arthur

1902-1903 *Altperuanische Kunst. Beiträge zur Archäologie des Inka-Reiches nach seinen Sammlungen*, 4 vols. Berlín: K.W. Hiersemann und A. Ascher.

BANKES, George H. A.
1971 "Some Aspects of the Moche Culture", tesis de doctorado. Londres: Institute of Archaeology, London University.
1980 *Moche Pottery from Peru*. British Museum Publications. London: University of Oxford Press.
1985 "The Manufacture and Circulation of Paddle and Anvil Pottery on the North Coast of Peru", *World Archaeology* 17:269-277.

BAUER, B. S.
1992 *The Development of the Inca State*. Austin: University of Texas Press.

BAWDEN, Garth
1982 "The Peruvian Collection of the Peabody Museum", *Symbols* 2-3:8-11. Cambridge, Massachusetts.
1994 "La paradoja estructural: la cultura Moche como ideología política", en Santiago Uceda y Elías Mujica, editores, *Moche. Propuestas y perspectivas*. Lima: IFEA.

BENSON, Elizabeth P.
1972 *The Mochica, a Culture of Peru*. Londres, Thames and Hudson y New York: Praeger Publishers.
1974 *A Man and a Feline in Mochica Art*, Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology 14. Washington, D.C., Dumbarton Oaks.
1975 (editor) "Death-associated Figures on Mochica Pottery", en *Death and the Afterlife in Pre-Columbian America*, pp. 105-144, Dumbarton Oaks Research Library Collections. Washington, D.C.
1976 "'Salesmen' and 'Sleeping' Warriors in Moche Art", *Actas del 41 Congreso Internacional de Americanistas* 2:26-34. México.
1978 "The Bag with the Ruffled Top: Some Problems of Identification in Moche Art", *Journal of Latin American Lore* 4 (1):29-47. Los Angeles: Latin American Center, University of California
1979 "Garments as Symbolic Language in Mochica Art", en *Actes du 42 Congrès International des Américanistes* (París, 1976), 7:291-299. París.
1982a "The Well-dressed Captives: Some Observations on Moche Iconography", *Baessler-Archiv* n.s. 30:181-222. Berlín: Museum für Völkerkunde.

BEREZKIN, Yuri E.
1978 "Khronologiya srednego i pozdnego etapov kul'turë Mochika (Perú)", *Sovietskaya Arkheologiya* 2:78-95. Moscú.

1980 “An Identification of Anthropomorphic Mythological Personages in Moche Representations”, *Ñawpa Pacha* 18:1-26. Berkeley: Institute of Andean Studies.

1983 *Mochika*. Leningrado: Academia de Ciencias de la URSS.

BIRD, Junius B. *et alii*

1981 *Museums of the Andes*. New York: Time-Life.

BOCK, Edward K. de

1988 *Moche: Gods, Warriors, Priests*. Leiden: Rijksmuseum voor Volkenkunde.

BOETZKES, Manfred *et alii*

1986 *Alt-Peru. Auf den Spuren der Zivilisation*. Hildesheim: Roemer-Museum.

BONAVIA, Duccio

1974 *Ricchata Quellccani. Pinturas murales prehispánicas*. Lima: Fondo del Libro del Banco Industrial del Perú.

BOURGET, Steve

1989 “Structures magico-réligieuses et idéologies de l'iconographie Mochica IV”, Memoria de maestría, Departamento de Antropología, Universidad de Montreal (2 tomos).

1994 “El mar y la muerte en la iconografía Moche”, en Santiago Uceda y Elías Mujica B., editores, *Moche: propuestas y perspectivas*. Lima: IFEA.

CALANCHA, Antonio de la

1976 [1638] *Crónica moralizada del orden de San Agustín en el Perú, con sucesos ejemplares en esta monarquía*. Barcelona: P. Lacavallería. [Lima: Prado Pastor].

CALKIN, C. J.

1953 “Moche Figure Painted Pottery: The History of an Ancient Peruvian Art Style”, tesis de doctorado, Department of Art, University of California, Berkeley.

CANZIANI A., José

1989 *Asentamientos humanos y formaciones sociales en la costa norte del antiguo Perú*. Lima: Instituto Andino de Estudios Arqueológicos.

CARRERA, Fernando de la

1939 [1644] *Arte de la lengua Yunga*, Introducción y notas de Radamés A. Altieri, publicaciones especiales del Instituto de Antropología de la Universidad Nacional de Tucumán, Argentina.

CARRIÓN CACHOT, Rebeca

1955 "El culto al agua en el antiguo Perú. La Paccha elemento cultural pan-andino", *Revista del Museo Nacional de Antropología y Arqueología* 2 (2):50-140. Lima.

1959 *La religión en el antiguo Perú (norte y centro de la costa, período post-clásico)*. Lima: Talleres Gráficos de Tipografía Peruana.

CASTILLO BUTTERS. Luis Jaime

1989 *Personajes míticos, escenas y narraciones en la iconografía mochica*. Lima: Fondo Editorial, Pontificia Universidad Católica del Perú.

CASTILLO B., Luis Jaime y Christopher B. DONNAN

1994 "La ocupación Moche de San José de Moro, Jequetepeque", en Santiago Uceda y Elías Mujica B., editores, *Moche: propuestas y perspectivas*. Lima: IFEA.

CORDY-COLLINS, Alana

1972 "The Tule Boat Theme in Moche Art: A Problem in Ancient Peruvian Iconography", tesis de maestría, Institute of Archaeology, University of California, Los Angeles.

1977 "The Moon is a Boat! A Study in Iconographic Methodology", en *Pre-Columbian Art History, Selected Readings*, A. Cordy-Collins y J. Stern, editores, pp. 421-434. Palo Alto: Peek Publications.

CUESTA DOMINGO, M.

1972 "El sistema militarista de los mochicas", *Revista Española de Antropología Americana* 7 (2):269-307. Madrid: Departamento de Antropología y Etnología de América, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Madrid.

1980 *Cultura y cerámica mochica*. Madrid: Museo de América, Ministerio de Cultura.

DE BOCK, Edward K.

1988 *Moche: Gods, Warriors and Priests*. Leiden: Rijksmuseum voor Volkenkunde.

DELLA SANTA, E.

1972 *La collection de vases mochicas des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, catálogo. Bruselas.

DEVIGNE, F.

1993 *Tesoros olvidados*. Lima: Diselpesa.

DISSELHOFF, Hans Dietrich

1971 *Vicús. Eine neu entdeckte altperuanische Kultur*, Monumenta Americana 7, Instituto Ibero-Americano de Berlín. Berlín: Verlag Gebr. Mann.

1972 "Metallschmuck aus der Loma Negra, Vicús (Nord-Peru)", *Antike Welt* 3 (2):43-53. Zurich.

DOERING, Heinrich (Ubbelohde)

1926 *Altperuanische Gefaessmalereien*. 1. Teil. Marburg.

DONNAN, Christopher B.

1965 "Moche Ceramic Technology", *Ñawpa Pacha* 3:115-134. Berkeley: Institute of Andean Studies.

1975a "The Thematic Approach to Moche Iconography", *Journal of Latin American Lore* 1 (2):147-162. Los Angeles: Latin Aamerican Center, University of California.

1976 *Moche Art and Iconography*. Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications, University of California.

1978 *Moche Art of Peru. Pre-Columbian Symbolic Communication*. Los Angeles: Museum of Cultural History, University of California.

1982a "Dance in Moche Art", *Ñawpa Pacha* 20:97-120. Berkeley: Institute of Andean Studies.

1982b "La caza del venado en el arte Mochica", *Revista del Museo Nacional* 46:235-251. Lima.

1985 "Arte Moche" en *Moche*, J. A. de Lavalle, editor, pp. 54-90. Lima: Banco de Crédito del Perú.

1988 "Unraveling the Mystery of the Warrior-Priest. Iconography of the Moche", *National Geographic Magazine* 174 (4):550-555. Washington: National Geographical Society.

1989 "En busca de Naymlap: Chotuna, Chornancap y el valle de Lambayeque", en *Lambayeque*, José Antonio de Lavalle, ed., pp. 105-136. Lima: Banco de Crédito del Perú.

1990b "Masterworks of Art Reveal a Remarkable Pre-Inca World", *National Geographic Magazine* 177 (6):16-33. Washington: National Geographical Society.

1992 *Ceramics of Ancient Peru*. Los Angeles: Fowler Museum of Cultural History, University of California

DONNAN, Christopher B. y Luis Jaime CASTILLO
1992 "Finding the Tomb of a Moche Priestess", *Archaeology* 45 (6):38-42. New York: The Archaeological Institute of America.
1994 "Excavaciones de tumbas de sacerdotisas Moche en San José de Moro, Jequetepeque" en Santiago Uceda y Elías Mujica B., editores, *Moche: propuestas y perspectivas*. Lima: IFEA.

DONNAN, Christopher B. y Carol J. MACKEY
1978 *Ancient Burial Patterns of the Moche Valley, Peru*. Austin: University of Texas Press.

DONNAN, Christopher B. y Donna McCLELLAND
1979 *The Burial Theme in Moche Iconography*, Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology 21, Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

FRANCO, Régulo, César GÁLVEZ y Segundo VÁSQUEZ
1994 "Arquitectura y decoración mochica en la Huaca Cao Viejo, Complejo el Brujo: resultados preliminares", en Santiago Uceda y Elías Mujica B., editores, *Moche: propuestas y perspectivas*. Lima: IFEA.

GOLTE, Jürgen
1985 "Los recolecteros de caracoles en la cultura Moche (Perú)", *Indiana* 10:355-369. Berlín.
1993 *Los Dioses de Sipán I. Las aventuras del Dios Quismique y su ayudante Murrup*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
1994 *Los Dioses de Sipán II. La rebelión contra el Dios Sol*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

GOLTE, Jürgen y A. M. HOCQUENGHEM
1984 "Seres míticos y mujeres: interpretación de una escena Moche", en *Table ronde sur les collections précolombiennes dans les musées européens*, pp. 91-112. Viena, Centro Europeo de Coordinación de Investigación y Documentación en Ciencias Sociales.

GUFFROY, Jean, Peter KAULICKE y Krzysztof MAKOWSKI
1989 "La prehistoria del departamento de Piura: estado de los conocimientos y problemática", *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines* 18 (2):117-142. Lima.

HISSINK, Karin
1951 "Motive der Mochica-Keramik", *Paideuma Mitteilungen zur Kulturkunde* 5 (3):115-135. Bamberg.

HOCQUENGHEM, Anne Marie
1983 *Iconografía Moche*. Berlin: Lateinamerika Institut der Freien Universität Berlin.
1987 *Iconografía Mochica*. Lima: Fondo Editorial, Pontificia Universidad Católica del Perú.
1991 "Frontera entre 'áreas culturales' nor y centroandinas en los valles y la costa del extremo norte peruano", en *Piura et sa Région*, A.M. Hocquenghem, editora, Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines 20 (2):309-348. Lima.

HOCQUENGHEM, Anne Marie y Patricia Jean LYON
1980 "A Class of Anthropomorphic Supernatural Female in Moche Iconography", *Ñawpa Pacha* 18:27-48.

HORKHEIMER, Hans
1960 *Nahrung und Nahrungsgewinnung im vorspanischen Peru*, Biblioteca Ibero-Americana 2. Berlín.
1961 *La cultura mochica*, Serie Las grandes civilizaciones del Antiguo Perú, vol. I. Lima: Compañía de Seguros y Reaseguros Peruano-Suiza.
1965b *Vicus*. Lima: Ediciones del Instituto de Arte Contemporáneo.

HUERTAS VALLEJOS, Lorenzo
1987 *Ecología e historia. Probanzas de indios y españoles referentes a las catastróficas lluvias de 1578, en los corregimientos de Trujillo y Sana (Francisco Alcocer, Escribano receptor)*. Chiclayo: Centro de Estudios Sociales Solidaridad.

IMBELLONI, José
1942 "Escritura mochica y escrituras americanas", *Revista Geográfica Americana* 9 (101):212-226. Buenos Aires.

INKA-PERU
1992 *Inka-Peru. 3000 Jahre indianische Hochkulturen*. Haus der Kulturen der Welt, ed. Tubinga: Verlag Ernst Wasmuth.

JIMÉNEZ BORJA, Arturo
1938 *Moche*, Lima: Lumen.
1953 "La danza en el antiguo Perú", *Revista del Museo Nacional* 24:111-136. Lima.

1985 "Introducción a la cultura Moche", en *Moche*, J.A. de Lavalle, editor, pp. 17-51. Lima: Banco de Crédito del Perú.

JOYCE, Thomas A.

1912a *A Short Guide to the American Antiquities in the British Museum*. Oxford.

1912b *South American Archaeology*. New York: G.P. Putnam's Sons.

KAULICKE, Peter

1992 "Moche, Vicús-Moche y el Mochica Temprano", *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines* 21 (3):853-903. Lima.

1994 "La presencia mochica en el Alto Piura: problemática y propuestas", en Santiago Uceda y Elías Mujica B., editores, *Moche: propuestas y perspectivas*. Lima: IFEA.

KLEIN, Otto

1967 "La cerámica mochica: caracteres estilísticos y conceptos", *Scientia* 131. Valparaíso: Universidad Técnica Federico Santa María.

KOSOK, Paul

1965 *Life, Land and Water in Ancient Peru*. New York: Long Island University Press.

KROEBER, Alfred L.

1930 *Archaeological Explorations in Peru*. Part II: The Northern Coast, Anthropology Memoirs, Field Museum of Natural History 2 (2). Chicago.

KUTSCHER, Gerdt V.

1946 "Die figürlichen Vasenmalereien der frühen Chimú (Alt-Peru)", tesis inédita. Berlín: Friedrich Wilhelms Universität.

1950 *Chimú. Eine altindianische Hochkultur*. Berlín: Gebr. Mann.

1950a "Sakrale Wettläufe bei den Frühen Chimú (Nordperu), en *Beiträge zur Gesellungs- und Völkerwissenschaft*, pp. 209-226. Berlín.

1954 *Nordperuanische Keramik. Figürlich verzierte Gefässe der Früh-Chimu. Cerámica del Perú septentrional. Figuras ornamentales en vasijas de los Chimúes antiguos*, Monumenta Americana 1, Instituto Ibero-Americano de Berlín, Berlín, Verlag Gebr. Mann.

1956 "Das Federball-Spiel in der alten Kultur von Moche (Nord-Peru)", *Baessler-Archiv* n.s. 4 (2):173-184. Berlín: Museum für Völkerkunde.

1958 "Ceremonial 'Badminton' in the Ancient Culture of Moche

(North Peru)", *Proceedings of the 32th International Congress of Americanists* (Copenhagen, 1956), pp. 422-432. Munks Gaard.
1983 *Nordperuanische Gefässmalereien des Moche-Stils*, Materialien zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie, 18, Kommission für Allgemeine und Vergleichende Archäologie, Bonn.

LANNING, Edward P.
1967 *Perú Before the Incas*. New Jersey: Prentice-Hall.

LARCO HOYLE, Rafael
1938 *Los Mochicas*, tomo 1. Lima: Casa Editora La Crónica y Variedades, S.A.
1939 *Los Mochicas*, tomo 2. Lima: Casa Editora La Crónica y Variedades, S.A.
1942 "La escritura mochica sobre pallares", *Revista Geográfica Americana* 18 (107):93-103. Buenos Aires.
1943 "La escritura peruana sobre pallares", *Revista Geográfica Americana* 19 (112):277-292. Buenos Aires.
1943a "La escritura mochica sobre pallares", *Revista Geográfica Americana* 20 (123):345-354. Buenos Aires.
1945 *Los Mochicas (Pre-Chimu de Uhle y Early Chimu de Kroeber)*. Buenos Aires: Sociedad Geográfica Americana.
1948 *Cronología arqueológica del norte del Perú*, Biblioteca del Museo de Arqueología Rafael Larco Herrera, Hacienda Chiclín. Buenos Aires: Sociedad Geográfica Americana.
1965 *Checán. Essay on Erotic Elements in Peruvian Art*. Génova, París y Munich: Nagel Publishers.
1966 *Perú. Archaeologia Mundi*. Barcelona: Editorial Juventud (existen ediciones en inglés, francés, alemán e italiano).

LAVALLE, José Antonio de (editor)
1985 *Moche*, Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima: Banco de Crédito del Perú.

LAVALLÉE, Danièle
1970 *Les représentations animales dans la céramique Mochica*, Mémoires de l'Institut d'Ethnologie 4. París: Musée de l'Homme.

LEHMANN, Walter y Heinrich DOERING
1924 *Kunstgeschichte des Alten Peru*. Berlin.

LIESKE, Baerbel
1992 *Mythische Erzaehlungen in den Gefaessmalereien der altperuanis-*

chem Moche-Kultur. Versuch einer ikonographischen Rekonstruktion. Bonn: Holos Verlag.

LUMBRERAS S., Luis Guillermo
1969 *De los pueblos, las culturas y las artes del antiguo Perú*. Lima: Moncloa-Campodónico Editores Asociados.
1979 *El arte y la vida Vicús*. Lima: Banco Popular del Perú.

McCLELLAND, Donna D.
1977 "The Ulluchu: A Moche Symbolic Fruit", en *Pre-Columbian Art History, Selected Readings*, A. Cordy-Collins y J. Stern, editores, pp. 435-452. Palo Alto: Peek Publications.
1990 "A Maritime Passage from Moche to Chimu", en *The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor*, M. Moseley y A. Cordy-Collins, editores, pp. 75-106, Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Washington, D.C.

MEJÍA XESSPE, Toribio
1952 "Mitología del norte andino peruano", *América Indígena* 12 (3):235-251

MILLA BARTRES, C.
1975 *Guía para museos de arqueología peruana*, Introducción y asesoría: L.G. Lumbreras. Lima.

MORRIS, Craig y Adriana von HAGEN
1993 *The Inka Empire and its Andean Origins*, American Museum of Natural History. New York, London, Paris: Abbeville Press.

MOSELEY, Michael E.
1992 *The Incas and Their Ancestors. The Archaeology of Peru*. Londres: Thames and Hudson Ltd.

MOSELEY, Michael E. y Alana CORDY-COLLINS (editores)
1990 *The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Washington, D.C.

MOSELEY, Michael E. y James B. RICHARDSON, III
1992 "Doomed by Natural Disaster", *Archaeology* 45 (6):44-45. New York: The Archaeological Institute of America.

MUELLE, Jorge C.
1936 *Muestras de arte antiguo del Perú*. Lima: Museo Nacional.
1936a "Chalchalcha (Un análisis de los dibujos muchik)", *Revista del Museo Nacional*, tomo V, Nº 1, pp. 65-88. Lima.

MUELLE, Jorge C. y Camilo BLAS
1938 "Muestrario de arte peruano precolombino I. Cerámica", *Revista del Museo Nacional* 7 (2):163-280. Lima.

NARVÁEZ V., Alfredo
1994 "La Mina: una tumba Moche I en el valle de Jequetepeque" en Santiago Uceda y Elías Mujica B., editores, *Moche: propuestas y perspectivas*. Lima: IFEA.

NETHERLY, Patricia
1990 "Out of the Many, One: The Organization of Rule in the North Coast Polities", en *The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor*, M.E. Moseley y A. Cordy-Collins, editores, pp. 461-488, Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Washington, D.C.

PANOFSKY, E.
1955 *Meaning in the Visual Art*. Woodstock, New York: The Overlook Press.

PARSONS, Lee A.
1980 *Pre Columbian Art*. The Morton D. May and the Saint Louis Art Museum Collections. New York: Harper and Row.

POSNANSKY, Arthur
1925 "Die erotischen Keramiken der Mochicas und deren Beziehungen zu okzipital deformierten Schädeln", *Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte* 2:67-74. Frankfurt/Main.

PURIN, Sergio
1979 *Vases Anthropomorphes Mochicas des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, Corpus Americanensium Antiquitatur, Unión Academique Internationale, Fasc. I. Bruselas.
1980 *Vases mochicas des Musees Royaux d'Art et d'Histoire*, fasc. II. Bruselas.

QUILTER, Jeffrey
1990 The Moche Revolt of the Objects", *Latin American Antiquity* 1 (1):42-65. Washington, D.C.: Society for American Archaeology.

REICHERT, Rafael X.
1982 "Moche Iconography. The Highland Connection", *Pre-Columbian Art History, Selected Readings*, A. Cordy-Collins y J. Stern, editores, pp. 279-291. Palo Alto: Peek Publications.

ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSECO, María
1961 *Curacas y sucesiones, costa norte*. Lima: Librería Imprenta Minerva.
1977 *Etnía y sociedad. Costa peruana prehispánica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
1992 *Pachacamac y el Señor de los Milagros. Una trayectoria milenaria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

ROWE, John Howland
1948 "The Kingdom of Chimor"", *Acta Americana* 6 (1-2):26-59, Revista de la Sociedad Interamericana de Antropología y Geografía, México (publicado en castellano como "El reino de Chimor", en *100 años de arqueología en el Perú*, Rogger Ravines, comp., pp. 321-355, Instituto de Estudios Peruanos/Petróleos del Perú, Lima 1970).

RUSSELL, Glenn S., Leonard BANKS L. y Jesús BRICEÑO R.
1994 "Cerro Mayal: nuevos datos sobre producción de cerámica Moche en el valle de Chicama", en Santiago Uceda y Elías Mujica B., editores, *Moche: propuestas y perspectivas*. Lima: IFEA.

SAWYER, Alan R.
1954 *The Nathan Cummings Collection of Ancient Peruvian Art*. Chicago: Art Institute.
1966 *Ancient Peruvian Ceramics. The Nathan Cummings Collection*. New York: Metropolitan Museum of Art.
1968 *Mastercraftsmen of Ancient Peru*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum.

SCHAEDEL, Richard P.
1972 "The City and the Origin of the State in America", en *El proceso de urbanización en América desde sus orígenes hasta nuestros días. Actas y Memorias del 39 Congreso Internacional de Americanistas* (Lima, 1970) 2:15-33. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
1988 *La etnografía Muchik en las fotografías de H. Brüning 1886-1925*. Lima: Ediciones COFIDE.

SCHMIDT, Max
1929 *Kunst und Kultur von Peru*. Berlín: Propyläen-Verlag.

SCHUMACHER DE PEÑA, Gertrud
1991 *El vocabulario Mochica de Walter Lehmann (1929) comparado*

con otras fuentes léxicas. Lima: Centro de Investigación de Lingüística Aplicada, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

SHIMADA, Izumi

1976 "Socioeconomic Organization at Moche V Pampa Grande, Peru: Prelude to a Major Transformation to Come", tesis de doctorado. University of Arizona: Department of Anthropology.

1978 "Economy of a Prehistoric Urban Context: Commodity and Labor Flow at Moche V Pampa Grande, Peru", *American Antiquity* 43 (4):569-592. Washington, D.C.: Society for American Archaeology.

1982 "Horizontal Archipielago and Coast-Highland Interaction in North Peru: Archaeological Models", en *El hombre y su ambiente en los Andes Centrales*, L. Millones y H. Tomoeda, editores, Senri Ethnological Studies 10:137-210. Osaka, Japón: National Museum of Ethnology.

1994 "Los modelos de organización sociopolítica de la cultura Moche: nuevos datos y perspectiva", en Santiago Uceda y Elías Mujica B., editores, *Moche: propuestas y perspectivas*. Lima: IFEA.

STUMER, Louis M.

1958 "Contactos foráneos en la arquitectura de la costa central", *Revista del Museo Nacional,* t.XXVII: 11-30. Lima.

TELLO, Julio C.

1924 "Arte antiguo peruano. Album fotográfico de las principales especies arqueológicas de cerámica muchik existentes en los museos de Lima. Primera parte: tecnología y morfología", *Inca* 2:7-37. Lima: Museo de Arqueología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (reimpreso como "Tecnología y morfología alfarera y la cerámica mochica", en *Tecnología Andina*, R. Ravines, comp., pp. 415-432, Lima, Instituto de Estudios Peruanos e Instituto de Investigación Tecnológica Industrial y de Normas Técnicas, 1978).

UBBELOHDE-DOERING, Heinrich

1941 *Auf den Königstrassen der Inka. Reisen und Forschungen in Peru*. Berlín: Verlag Ernst Wasmuth.

UCEDA C., Santiago y Elías MUJICA B. (editores)

1994 *Moche: propuestas y perspectivas*. Lima: IFEA.

UCEDA C., Santiago, Ricardo MORALES G., José CANZIANI A. y María MONTOYA V.
1994 "Investigaciones sobre la arquitectura y relieves polícromos en la Huaca de la Luna, valle de Moche", en Santiago Uceda y Elías Mujica B., editores, *Moche: propuestas y perspectivas*. Lima: IFEA.

UHLE, Max
1915 "Las ruinas de Moche" *Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima* 30 (3-4):57-71. Lima.

URTEAGA BALLÓN, O.
1968 *Interpretación de la sexualidad en la cerámica del antiguo Perú*. Lima: Museo de Paleopatología del Hospital 2 de Mayo.

VIVANTE, Armando
1942 "El juego mochica con pallares", *Revista Geográfica Americana* 110:275-280. Buenos Aires.

WASSEN, S. Henry
1985-1986 "Ulluchu in Moche Iconography and Blood Ceremonies: The Search for Identificationt'", *Enografiska Museum Arstryck Annals*, pp. 59-85. Goteborg.
1989 "El 'ulluchu' en la iconografía y ceremonias de sangre Moche: la búsqueda de su identificación", *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 3:25-45. Santiago.

WILLEY, Gordon R.
1953 *Prehistoric Settlement Patterns in the Viru Valley, Peru*, Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, Bulletin 155. Washigton, D.C.

YACOVLEFF, Eugenio
1932 "Las falcónidas en el arte y en las ciencias de los antiguos peruanos", *Revista del Museo Nacional* 1 (1):33-111. Lima.